
د. أحمد العشري
المسرحية السياسية
في الوطن العربي
اقرأ

اقرأ

تصدر أول كل شهر

[٥١٦] - أكتوبر - ١٩٨٥

رئيس التحرير **صلاح منتصر**

د. أحمد العشرى

المسرحية السياسية في الوطن العربي



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

على سبيل التقديم

لما كان الإبداع الأدبي والفني في أي فترة حضارية، معادلاً للتعبير - (المباشر - أو غير المباشر) - عن هذه الفترة الحضارية، ولما كانت فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، وحتى معاهدة السلام. تعد من الفترات الدقيقة والسريعة التغيير في تاريخنا المعاصر، مما يعمل على إبراز أهميتها لذا - كان المسرح - من خلال علاقته الحميمة بالمتلقي - والمسرح السياسي بالذات، من أهم الإبداعات التي تفاعلت مع فترة ما بعد النكسة..

وعليه كان لزاماً علينا لدراسة المسرح السياسي في الوطن العربي، في فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، أن نعمد للإشارة للواقع الحضاري العربي، بمكوّناته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومدى تأثير هذا الواقع على المسرح السياسي، بأنواعه من مسرح تحريضي مباشر يطرح كثيراً من السياسة وقليلاً من الفن، عامداً إلى مشاركة الجمهور ومخاطبة عقولهم، ثم المسرح الملحمي الذي يعمد إلى التغريب ومخاطبة العقل وكسر أي إسهام أرسطي، ثم المسرح

التسجيلى الذى يعتمد على الحقائق والوثائق والإحصاءات، ثم يعرضها بشكل فنى مستخدماً أسلوب المسرح الشامل من تمثيل وغناء ورقص ومايم وموسيقى.. إلخ.. وأخيراً مسرح الإسقاط السياسى، والذى يعمد إلى الإبعاد، سواء أكان إبعاداً مكانيًّا أو إبعاداً زمانيًّا فى التاريخ أو اللجوء إلى قالب الفانتازيا والأسطورة حتى ينجو كاتب مسرح الإسقاط من عوائق الرقابة. ويعد هذا النوع (مسرح الإسقاط السياسى) من أرقى أنواع المسارح السياسية. حيث يطرح كثيراً من الفن وقليلاً من السياسة وقليلاً من المباشرة.

وقد أشرنا فى دراستنا إلى أثر نكسة يونيو ١٩٦٧ فى إبداعات الكتّاب المسرحيين فى الوطن العربى. وأثر المسألة الفلسطينية وموقف الكتّاب منها، واستمرار القضية والتعبير عنها. ثم أشرنا إلى أعمال مسرحية تنادى بالحرية كأعمال مقاومة ملتزمة.

وعلى هذا يمكن القول: إن على الفكر السياسى أن يتحرك داخل نطاق الفن المسرحى وحدوده ومنطقه وبنائه الخاص، بمعنى أن السياسة عليها أن تكتسب من خلال الفن دلالات إنسانية عامة، وإلّا أصبح أثرها محدوداً، أو مسطحاً ووقتيًّا.

لقد تعرضنا إلى نكسة يونيو، أسبابها ونتائجها وردود أفعالها على الواقع العربى والإسرائيلى، وأثر كل ذلك على المسرح السياسى، معددين الآراء التى ناقشت أسباب النكسة على اختلاف اتجاهاتها

وأيديولوجياتها، ورؤية العرب فى مكوّن الشخصية الإسرائيلية، ثم رؤية الإسرائيليين إلى مكوّن الشخصية العربية، ثم رؤية العرب أنفسهم إلى مكون الشخصية العربية، مع الإشارة إلى قضية الحرية والديمقراطية وأسطورة الحاكم والأعوان فى بعض بلدان العالم الثالث.

ولعل هذه هى المرة الأولى التى يقوم فيها باحث بالسياحة فى كواليس مسرحنا السياسى العربى من المحيط إلى الخليج.

والله الموفق.

المطم فى: ٢٩/١٢/١٩٨٣م.

د. أحمد العشرى

الواقع الحضارى العربى

فى البداية أعترف صراحة أننى لست رجل سياسة ولا أدعى مقدرتى على التحليل السياسى، ولكن لمّا كان موضوع دراسة المسرح السياسى فى الوطن العربى، لابدّ وأن تكون له خلفية حضارية انطلاقًا من أن المسرح السياسى إفراز حضارى فى فترة زمنية معينة، كان لزاماً علىّ أن أحاول أن أدرس الواقع الحضارى العربى فى فترة التناقضات، وهى الفترة الواقعة من نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى أواخر السبعينات متناولاً دراسة الواقع الحضارى (بمكوناته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية) وعناصر أو محاور أساسية تتمثل فى أحداث هامة أثرت فى هذا الواقع الحضارى أو كانت إفرازاً لهذا الواقع، وأهم هذه المحاور هى: قضية فلسطين، ونكسة يونيو ١٩٦٧، وعبور أكتوبر، وقضية الحرية فى العالم العربى.

ولم تكن نكسة يونيو ١٩٦٧ وليدة لحظة بعينها بل كانت نتيجة لتراكمات عديدة على كل المستويات وعلى كل الجبهات العربية فلقد تصاعدت الأخطار فى الربع الأول من عام ١٩٦٧ ولا شك فى أن

هذا التصاعد على الجبهتين العربية والإسرائيلية كانت له مبرراته، لكنها على الجانب الإسرائيلى، كانت تستمدّ مناصرة مباشرة من موقف الولايات المتحدة الأمريكية، التى كانت تواجه مرحلة هامة من مراحل تدهور نفوذها العربى فى منطقة الشرق الأوسط. بالإضافة إلى أن عامل الوقت كان هو أحد الدوافع لتدبير العدوان وشن الحرب من جانب إسرائيل، خصوصاً بعد إغلاق مضايق تيران قبيل الخامس من يونيو ١٩٦٧، والذى كان له ردّ فعل كبير على المستويين العربى والإسرائيلى، فالملاحظ أن العرب قد ساعدوا من حيث يعلمون أو لا يعلمون على دفع المؤسسة العسكرية الإسرائيلية فى الاندفاع نحو الحرب، إذ أن الحركة المسرحية الخاصة بإغلاق مضايق تيران كانت قد ألهبت حماس الرأى العام العربى إلى أبعد حدّ فاشتدّ التيار العاطفى الكاسح، بالإضافة إلى أن الدين كان يدعم هذا الموقف، وأخذ مشايخ المسلمين وبطاركة المسيحيين، يندّدون بإسرائيل.

ويمكن القول باختصار: إن نكسة يونيو ١٩٦٧ كانت قد بدأت عام ١٩٤٨ وأسهمت فيها كل الحكومات البيروقراطية والديكتاتورية، ومن ثم أسهمت فيها أيضاً وبدرجات متفاوتة كل القيادات الجماهيرية المتسلّقة والتى تحولت إلى قوى يمينية ذيلية أحياناً، تتعقب الأحداث للاستفادة منها هذا؛ على الجوانب الإقليمية أو المحلية، أما على الجوانب الدولية العربية، فقد كانت العلاقات

العربية فى هذه الفترة فى حالة من التفسخ لم تعانها من قبل. فضلاً عما ذكرنا من أن الأوضاع الداخلية فى أىٍّ من الدول العربية لم تكن تسمح إطلاقاً بتصاعد الأخطار نحو الحرب مع إسرائيل والتعجيل بها، وعلى هذا فالنكسة قد جاءت وليدة مجموعة متشابكة من الظروف الموضوعية والذاتية الداخلية، والخارجية، بالإضافة إلى الأوضاع الطبقية التى سنتحدث عنها فى حينها. ولا يمكن إغفال الجانب السياسى والعسكرى، لذلك فإن أية محاولة لإرجاع النكسة إلى ظرف دون آخر، أو إلى سبب دون آخر، ربما يكون من شأنه أن يحجب الرؤية الشاملة للمسببات الحقيقية للنكسة.

ويمكن القول إن النكسة التى أودت بالعرب فى يونيو ١٩٦٧ قد لقنتنا درساً باهظ الثمن، لأن ما يدور فى الجبهة الداخلية العربية لا يمكن فصله عما تنتهى إليه الأمور فى الجبهة العسكرية، فالسلبيات والنواقص فى الجبهة الداخلية لها انعكاسات مباشرة على مصير المعركة ضدّ العدوان الخارجى، وعليه فهل تتحرر العقلية العربية من الطائفية والعشائرية التى أدّت بصورة أو بأخرى إلى نكسة يونيو التى لا نغالى إذا قلنا إنها من أقسى ما واجهناه فى تاريخ عملنا الثورى.

ونستطيع أن نردّ الصدمة التى أصابت الوجدان العربى من أثر نكسة يونيو ١٩٦٧، إلى اعتبارات عديدة لعل أهمها ما قامت به

«أجهزة الإعلام[١]» من دور هام فى هذا المجال متمثلاً فى التضخيم فى قوّة واستعداد الجيش العربى وقدرته على سحق إسرائيل فى فترة وجيزة مع تصويرها للقوة اليهودية على اعتبار أنها مجموعة من العصابات اليهودية المشتتة، والتى لا يجمعها سوى الدين اليهودى والفكر الصهيونى بكل ما يمثله من جوانب متطرفة وعدوانية لا تكوّن شعباً منسجماً ولا تجمعاً متكاملاً، وهى غير قادرة على الدخول مع العرب فى معركة فاصلة، ووصل هذا الاتجاه إلى أقصى مداه على يد بعض الكتّاب العرب المحافظين الذين أكد أحدهم استناداً إلى المنهج المعيب فى تفسير «الشخصية الإسرائيلية[٢]»، على

---

(١) وعلى العكس نجحت أجهزة الإعلام الإسرائيلية نجاحاً ملحوظاً فى تأييد عدوانها على البلاد العربية عام ١٩٦٧ عن طريق حملة دعائية قوية فرضت على العالم وجهة النظر الإسرائيلية وذلك فى غياب تام لوجهة النظر العربية والتى زاد من تشويهها بعض التصريحات غير المسئولة لعدد من الزعماء والمسئولين العرب مما دفع إسرائيل لاستغلال هذه التصريحات فى جانبها لكسب الرأى العام العالمى وتصوير إسرائيل كحمل وديع تريد القوة العربية الضخمة أن تلقيه فى البحر، انظر السيد يس، **الشخصية العربية** (بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨١) ص ٩١.

(٢) طرح الدكتور حسن ظاظا، سمات الشخصية الإسرائيلية، وهى متمثلة فى التعصب العنصرى حول أسطورة خاصة بالأعراق والأنساب والتعصب الدينى حول شريعة اعتبرها اليهود خاصة بهم لأنهم شعب الله المختار، وحتمية الصراع وفناء اسم العالم أمام إسرائيل. انظر: الشخصية الإسرائيلية، **عالم الفكر** العدد الرابع، المجلد العاشر ص ٣٠.

ضوء تاريخ اليهود منذ أقدم العصور، إلى أن هؤلاء اليهوديحجمون عن لقائنا وجهاً لوجه وأن إسرائيل تستطيع أن تتحمل من الهوان ما لا يطيقه بشر ولا تدخل معنا فى صدام مباشر بالسلاح، وأن أسلحة اليهود مهما تعاظم شأنها، لا تكفى للقضاء على ما فى طبيعتهم من جبن أصيل، ويرد السيد يس، أسباب الصدمة العربية بعد نكسة يونيو إلى عاملين أساسيين حيث يقول:

«فى يقيننا أن جسامة الصدمة التى أصابت الوعى العربى تردّ إلى عاملين أساسيين أولهما: تضخم صورة الذات العربية نتيجة للأوهام التى زرعت فى أذهان الجماهير العربية عن القوة التى لا تقهر للقوات المسلحة العربية. وثانيهما: المحاولات الدعائية المنظمة التى أسهم فيها عدد من المثقفين العرب الذين يفتقرون إلى النظرة العلمية، والتى حاولت بدأب الإقلال من خطرالعدو الإسرائيلى والاستهانة بقدراته ورسم صورة مزيفة لحقيقة أوضاعه الاجتماعية والسياسية والعسكرية».

ولقد عشنا جميعًا الفترة التى أعقبت نكسة يونيو ١٩٦٧، حيث تبارى المفكرون العرب الذين ينتمون إلى اتجاهات سياسية (متباينة)[١] لتفسير الهزيمة، منهم من قال بأن سبب الهزيمة هو البعد

---

(١) إن نجاح إسرائيل فى يونيو ١٩٦٧ وراءه تاريخ طويل من العمل الدائب وتضامن يهودى مدهش داخل البلاد وخارجها، وتجد عكس هذا فى البلاد =

عن الدين، ومنهم من قال إن العامل الحاسم فى الهزيمة يرجع إلى التطور التكنولوجى الإسرائيلى والتخلف العربى فى نفس المجال، ومنهم من وجدها فرصة سانحة للهجوم على الاشتراكية. غير أن أهم التفسيرات وأخطرها قاطبة هى تلك التى تتعلق بتشريح الشخصية المصرية بوجه خاص والعربية بوجه عام، كما يرى السيد يس حيث يقول:

«لقد ركزت هذه التفسيرات التى وجدت سندًا قويًّا لها فى واقعة الهزيمة الساحقة، على السلبيات (والفردية والمظهرية والفهلوية والافتقار إلى المبادأة والعجز عن العمل الجماعى)[١] ومن ناحية أخرى أغرقتنا التحليلات الاجتماعية للمجتمع العربى التى صورته لنا مجتمعًا تقليديًّا يقوم على اعتبارات القرابة أكثر من اعتبارات الإنجاز والكفاءة، مجتمعًا يتكون من مجموعة من الأميين الذين يعجزون بحكم وصفهم عن استيعاب العلم والتكنولوجيا. وبعبارة موجزة قدمت لنا صورة بالغة الكآبة للشخصية المصرية وفى نفس

= العربية حيث المعارك الجانبية، والعداءات المذهبية المزعومة، ونجار السياسة والأيديولوجيات المتباينة.

(١) يمكن القول إن هذه السلبيات ليست سمات ثابتة فى المجتمع العربى، وإنما هى تغلب على طبقة البورجوازية الصغيرة والبيروقراطية الجديدة من أفراد الطبقه الوسطى، ولا تنطبق بشكل شامل على مجتمع الفلاحين (فسِمَة التفاخر بالأصل والحسب وسمه الحزن والتغنّى بالماضى كلها سمات بورجوازية).

الوقت رسمت لنا صراحة وضمنًا صورة مسرفة فى المبالغة عن الشخصية الإسرائيلية العصرية (التكنولوجية)[1] المتقدمة».

ولقد تركزت هذه التيارات التى فسرت السبب فى هزيمة يونيو ١٩٦٧ والتى اهتم بها بعض الباحثين من وجهة النظر العربية فى ثلاثة تيارات..

يعرضها السيد يس كما يلى:

١ - **التيار العلمانى الليبرالى**: ويرى أن سبب النكسة يتمثل فى الجمع بين الدين والدولة، ويدعو هذا التيار لتجاوز النكسة عن طريق فصل الدولة عن التنظيم الدينى فصلاً مطلقًا وتدريب العقل وتنظيمه بالإقبال على العلوم الوضعية والتجريبية، كما يدعو إلى أن يتم الإصلاح عن طريق الإصلاح التطورى لا عن طريق الثورة، وأن يعتمد على مبادرة القادة الذين يدفعون إلى الإصلاح دفعًا.

٢ - **التيار الإسلامى الدينى**، وينطلق هذا التيار أساسًا من التسليم بعظمة الإسلام كعقيدة وشريعة ويقرر أن سبب الهزيمة يكمن فى تخلى العرب عن دينهم، والانتصارات فى عرف هذا التيار ليست رهينة بالقوة المادية، وإنما هى نتيجة للأفضلية الروحية.

---

(١) تحاول القوى الاستعمارية والإسرائيلية إعاقة أى تقدم ثقافى علمى فى الوطن العربى، وآخر هذه المحاولات ضرب المفاعل الذرى العراقى.

٣ - التيار الثورى: ويمكن القول إن النغمة الرئيسية فى كل الكتابات التى تشكل التيار التقدمى الثورى فى تفسير أسباب الهزيمة، هى ضرورة القيام بثورة شاملة تؤدى إلى إجراء تغييرات جذرية فى جميع مجالات الحياة العربية.

إن هذه التيارات الثلاثة التى تنحصر فيها أسباب النكسة من وجهة نظر عربية ليست كافية تمامًا لحصر أسباب نكسة يونيو فثمة تساؤلات أخرى حول أسباب الهزيمة كلها متباينة أشدّ التباين ولا تبرز إلاّ وجهة النظر الايديولوجية لأصحابها، لذلك سوف نغض النظر عن طرحها، ولكى تكتمل الصورة بشكل موضوعى، يجدر بنا أن ننظر إلى وجهة النظر الأخرى «المعادية»[1] التى طرحها الدكتور (يهو شفاط هركابى) حيث لخص تيارات خمسة لأسباب الهزيمة العربية فى يونيو ١٩٦٧، حيث يقول:

إن أهم التيارات التى طرحت لتفسير أسباب الهزيمة تتمثل فى تيارات خمسة هى:

١ - التيار الإصلاحى: ويؤكد أن الهزيمة جاءت نتيجة ضعف أساسية فى الإنسان وفى المجتمع وفى أنظمة الحكم العربية، وفى

---

(١) يردد الأدب الصهيونى الدعائى، الأساطير عن قدرة الفرد الإسرائيلى سواء فى الانتاج أو فى الحرب، فى العلم أو فى الفن. وفى مقابل ذلك يصور الفرد العربى ككائن جاهل مستكين متأخر أهوج، وغير قادر على الفعل.. كما يرى الدكتور سعد الدين إبراهيم.

العلاقات بين الدول العربية، وعلى ذلك يدعو أنصار هذا التيار إلى ضرورة إجراء تغييرات جذرية وعميقة على الصعيدين الاجتماعى والسياسى وينبغي العمل على خلق الإنسان العربى الجديد عن طريق إصلاح التعليم وتجديد الثقافة وإدخال النظم العصرية الحديثة، اعتماداً على التطوير التكنولوجى، كل ذلك مع إضفاء الليبرالية على أنظمة الحكم.

٢ - التيار الثورى: هذا التيار مع اعترافه بوجود نقاط ضعف جذرية، إلاّ أنه يحمل أنظمة الحكم المسئولية فى المقام الأول، وهو يدعو إلى الثورة الشاملة باعتبارها الحل الأساسى للمشكلة بما يتضمنه ذلك من ضرورة التخلى عن القيم التقليدية.

٣ - التيار الإسلامى: ويرى أنصاره أن المجتمع العربى قد ضعف نتيجة ابتعاده عن «الإسلام»[1] وأن حل المشكلة يتمثل فى

---

(١) لقد قال الرئيس الراحل عبد الناصر فى خطابه لدى افتتاح الدورة الثانية لمؤتمر الاتحاد الاشتراكى العربى يوم ٦٩/٣/٢٨ «لقد كان بين القوات المسلحة من قال بأنه لم تكن ثمة معركة بيننا وبين إسرائيل، وأنه ربما كان ماحدث فى خلال معركة ١٩٦٧ هو بإرادة الله لأن ننظر إلى مساوئنا ولنعمل على تقويمها ولنسير على الطريق المستقيم. وواضح وقتها أن الفئات الشعبية تناصر التيار الإسلامى».

العودة إلى الدين وذلك من شأنه أن يحقق الانتصار على إسرائيل.

٤ - **التيار الحكومى:** (وخاصة جمهورية مصر العربية) وهذا التيار يعترف بالضعف الداخلي ولكنه يركز على التقليل من قيمة الهزيمة ومن أهميتها، ويميل إلى إلقاء تبعة الهزيمة على عاتق ظروف عارضة، ويرى أنها نتيجة أخطاء يمكن التغلب عليها وإصلاحها، والحل عنده لا يتمثل فى نظام الحكم كما تتطلب الاتجاهات السابقة ولكن «يمنح الثقة للقيادة السياسية»[١] ويدعو لتقوية نظام الحكم.

٥ - **تيار «فتح» ومنظمة التحرير الفلسطينية:** والفكرة الرئيسية التى يصدر عنها هذا التيار أن وجود إسرائيل هو سبب الضعف العربى كله، وما دامت إسرائيل قائمة فإن كل علاج للإصلاح الداخلى يقوم به العرب هو عبث، ولذلك ينبغى تعبئة كل الجهود لمحاربة إسرائيل ،وبعد الانتصار يمكن للعرب أن يفرغوا لبرامجهم الإصلاحية.

هذه هى بعض الآراء، التى فسّرت أسباب الهزيمة، سواء أكانت

---

(١) تحاول السلطة الحاكمة فى بعض البلاد العربية بعد النكسة أن تقول إن هدف إسرائيل هو تغيير أنظمة الحكم فى بلادهم، وأن من يطالب بالتغيير إنما يخدم أهداف إسرائيل.

عربية أم غير عربية، فى اتجاهات ثلاثة رئيسية هى، أسباب عسكرية: تتعلق بكل الأبعاد العسكرية فى المعركة، وأسباب سياسية: تتعلق بالافتقار إلى الوحدة القومية بين البلاد العربية، بالإضافة إلى الاعتماد غير المجدى على «القوى الكبرى»[1] يمينية كانت أم تقدمية، غربية أم شرقية، والاتجاه الثالث: يتمثل فى الأسباب الاجتماعية التى تتعلق بالأبعاد النفسية والاجتماعية والحضارية في المجتمعات العربية التى أدّت إلى الهزيمة، ويؤكد هذه الاتجاهات تلك التساؤلات التى يطرحها كميل حوا، حيث يقول:

«من الذى هزم. هل هزمت أمة أم مجرد طبقة أو قائد؟ هل هزم شعب، أم هزمت نظرية وخط سياسى؟ هل هزم العرب أم هزم بعض العرب، وانتصر «عرب» آخرون؟ هل هزمت سلبيات العرب أم إيجابياتهم، وما الذى حدث تمامًا: هل إن بقعة الزيت اتسعت، أم أن السيف اقترب من القلب؟ هل خسرنا معركة أم خسرنا حربًا؟ هل خسرنا حربًا أم خسرنا ثورة؟»

والواضح أن هزيمة العرب فى يونيو ١٩٦٧، هى هزيمة على كل

---

(١) لقد انقسم العرب إلى قسمين، قسم يلقى اللوم على الذين اطمأنوا إلى التأييد العسكرى والسياسى للسوفييت وتحملهم المسئولية فيما حدث، ولولا هذا لقامت أمريكا بحل القضية منذ وقت طويل، ومارست ضغطها على إسرائيل، واحتلت المسألة الفلسطينية مكانًا ثانويا فى اهتمامات الزعماء العرب نتيجة لخلافاتهم حول أى معسكر يتبعون.

المستويات، فلقد هزم العرب، قبل يونيو، لقد هزموا أخلاقيا، قبل أن يهزموا عسكريا.. فمن الناحية السياسية، كانت الديكتاتورية سمة مميزة فى بعض أنظمة الحكم العربية، ثم زادت بعد العدوان الصهيونى فى ١٩٦٧، ولا سيما الدكتاتورية العسكرية، وازدادت الأزمات وازداد التناقض بين الماضى والحاضر واتخذ هذا التناقض شكلاً حادًّا،

والواضح أن هزيمة العرب، فى يونيو ١٩٦٧. هى هزيمة على كل المستويات فلقد هزم العرب، قبل يونيو، لقد هزموا أخلاقيا، قبل أن يهزموا عسكريا..، فمن الناحية السياسية، كان الديكتاتورية سمة مميزة فى بعض أنظمة الحكم العربية، ثم زادت بعد العدوان الصهيونى فى ١٩٦٧ ولاسيما الدكتاتورية العسكرية، وازدادت الأزمات وازداد التناقض بين الماضى والحاضر واتخذ هذا التناقض شكلاً حادًّا، لدرجة أنه لم يكن لدينا مجال فى ١٩٦٧، للتعلّل بما كان يتعلل به العرب فى الماضى من رجعية للفئات السياسية الحاكمة أو الافتقار إلى التسليح خصوصًا وأن نكسة يونيو، جاءت بعد حوالى تسعة عشر عامًا من هزيمة عام ١٩٤٨، وكانت هذه الفترة كافية جدا، للسماح للحكومات العربية، للاستعداد لمواجهة إسرائيل. لكن يبدو أن المواجهة، كانت مواجهة إعلامية ودعائية من جانب العرب مما أدى إلى النتيجة المعروفة فى يونيو ١٩٦٧. فلقد صرح الرئيس عبد الناصر، بأنه لا ترهبنا أمريكا وتهديداتها، فتيار الثورة

التحريرية العربية الجارف لا يمكن بحال أن توقفه أساليب التهديد والضغط والابتزاز الأمريكية، لا يمكن أن توقفه التحركات الأمريكية المريبة نحو البحر الأحمر، ولا التصريحات الحمقاء لقائد الأسطول السادس. لقد عاشت الأمة العربية، جواً من الكذب والخداع، فالصحف، ودور الاذاعة، ومعظم أجهزة الإعلام، كانت وظيفتها، هى الكذب وتضليل المواطن العربى، بالإضافة إلى أن العناصر الإعلامية كانت لا تمتلك الرصيد التاريخى علميا ونفسيا لأعمال وتحركات العدو والرد عليه بالمنطق العلمى المقنع، بل كانت تكرس كل طاقاتها كأبواق مديح أو ذمّ لهذا الشخص أو ذاك فى الوطن العربى، حتى باتت أجهزة تأليه للشخصية «الفردية» ، أكثر من كونها أجهزة إعلام يجب أن تخدم وتوجه الجماهير الواسعة وتسهم فى زجّها بمعركة الشرف، ولكن أجهزة الإعلام استقطبت المعارك الداخلية وتجاهلت معركتنا مع الاستعمار والصهيونية. وقد عكست مؤتمرات القمة العربية صورة ظاهرية من التضامن العربى، نجحت إسرائيل فى استغلالها، بالإضافة إلى بعض التصريحات العربية وإظهار الدول العربية فى تضامنها هذا فى شكل الدول المعتدية التى تبغى سحق إسرائيل وإلقائها فى البحر، وبذلك تهيّأ الرأى العام العالمى – وخاصة الغربى – لقبول مزاعم، إسرائيل بحقها فى الدفاع عن النفس ورد العدوان قبل وقوعه.

ولقد دأب الزعماء العرب وأجهزة الإعلام على تأكيد القوة

العسكرية للعرب لأن: للعرب تفوقًا فى السلاح الذى تم شراؤه لهدف إزالة إسرائيل، وأن كفة العرب فى ميزان الطاقة البشرية وفى ميزان القدرة العسكرية هى الراجحة بدون شك، بقى أن تتخذ الحكومات العربية القرار باستعمال الطاقة البشرية والقدرة العسكرية هذه، لتصبح هى الراجحة أيضا. إن الاستهانة بقوة العدو قد فعلت فى هزيمة يونيو أكثر مما فعلته قوة العدو نفسها فما كان للعرب أن يستهينوا بقوة عدوهم لولا إسرافهم فى الثقة بأنفسهم إسرافًا بلغ حدّ الغرور وجعلهم غير قادرين حتى على مواجهة العدو بالغضب الذى يستحقه. فالحرب ذروة من ذرا الشعور الإنسانى الجماعى بالعداوة، ومن ثم كان من نتيجة الاستهانة انتكاسة العرب فى يونيو ١٩٦٧، لأن العرب لم يدركوا تحديات العصر، ولا الأطماع الأجنبية على اختلاف أنواعها أملًا فى إبقاء الوطن العربى على ما عليه من فرقة وتخلف طمعا فى استغلال ثرواته وإبقائه فى حالة من التبعية المستمرة، فإذا تعاظم استقلال البلد العربى، تكون الدسائس وأشكال التخريب السرية إلى حدّ وضع الانقلابات الداخلية أو الحرب الأهلية كما حدث فى لبنان. ولنؤكد ذلك إشارة ، دون تفصيل ، نرجع إلى الفترة التى سبقت حرب يونيو ١٩٦٧ لنرى تشابك الأحداث المحلية والعربية والدولية وتداخلها، فهناك محاولات إسرائيل لتحويل مجرى نهر الأردن فى عام ١٩٦٣، ثم تفاقم حرب اليمن التى لا يعرف الكثير أهميتها حتى الآن. وقيام

منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٦٥، وانتفاضة الضفة الغربية فى ١٩٦٦، والصدامات السورية الأردنية والصدامات السورية الإسرائيلية ١٩٦٧/٦٦. ومع هذا التراكم الكبير فى التناقضات المعقدة، وجدت منطقة الشرق الأوسط نفسها تجلس على كومة من الديناميت السياسى الجاهز للتفجير. ولقد جاءت شرارة التفجير سريعا عندما قامت إسرائيل بتشجيع ودعم أمريكيين بإشعال نار حرب الخامس من حزيران يونيو ١٩٦٧.

لكن الحق يقال إن الهزيمة العربية فى يونيو ١٩٦٧ لم تكن فقط نتيجة للمؤامرات الاستعمارية الخارجية، فقط بل ربما تكون وبالدرجة الأولى نتيجة التفكك والتسيب الذى أصاب الأمة العربية داخليا، ونتيجة للقهر والديكتاتورية التى تمارسها السلطات الحاكمة على شعوبها فى بعض الدول العربية، فمثلاً فى مصر انشغل عبد الناصر بمعالجة الأوضاع الداخلية ومنها تصفية هؤلاء الذين يعارضون التدخل المصرى فى اليمن. وفى الأردن انشغل النظام الأردنى بالقضاء على القوى الوطنية واعتقال قيادتها التى كانت تسعى لإيجاد جبهة وطنية تقدمية، وقامت انتفاضات شعبية كبيرة فى الضفتين الشرقية والغربية إثر الاعتداء على قرية السموع تندد بتخاذل السلطة، وعدم التزامها بتقرير السياسة العربية الدفاعية. ويندد المفكر قسطنطين زريق، فيقول:

«إن أولئك الذين ينتظرون أن تتحرر فلسطين بسرعة، أو أن يتم

محو آثار العدوان بعمل عسكرى من قبل حكم قام بانقلابين فى فترة أسبوعين فى إحدى الدول العربية (المقصود بذلك العراق) أو من قبل دولة سرحت ٤ آلاف ضابط خلال أربع سنوات (سوريا) أو من قبل دولة أخرى ظلّت تفاخر طيلة الوقت بأن لديها قوة فائقة لم تثبت جدارتها ساعة الامتحان (الجمهورية العربية المتحدة). إن الذين ينتظرون ذلك هم بلاشك أغبياء أو أنهم يخدعون أنفسهم لإيجاد وسيلة يهربون بها من الواقع والحقيقة».

. وفى المغرب وبعد الدستور الجديد فى ١٩٧٢ ظلت عملية استبعاد الحرية والقانونية والدستورية والعدالة السياسية، لأن الحرية التى كان يحلم بها المواطنون بأن عهد الاستقلال سيحققها لهم، اختفت سواء فى مجال الرأى والفكر والكتابة أو فى مجال العمل والتنقل والاختلاط والتجمع والتمتع بالحقوق الضرورية للمواطنين كما يشير الدكتور سيد حامد النساج. وقد نبهت صحيفة **العلم** المغربية إلى ضرورة سماع الرأى الآخر والكفّ عن اضطهاد الحريات حيث تقول فى عددها رقم ٨١٠٣ الصادر بتاريخ ١٩٧٢/٩/٤ :

«إن المشاكل التى يتخبط فيها المغرب لا يحلها اضطهاد الرأى، والحكومة التى تشغل نفسها بالاضطهاد عن حلّ المشاكل، إنما تتنكب السبيل القويمة لتزيد على المشاكل القائمة مشكلة أخرى هى كبت الرأى الوطنى، وهى بذلك تعطى الدليل فى الداخل والخارج على نموذج آخر من سياستها وهو اضطهاد الحريات العامة وعلى أنها

تخشى الرأى الوطنى الذى تجمهر ببعض مطالبه وببعض آرائه، وعلى أنها تودّ أن تبقى فى سياسة برهنت الأيام على أنها سياسة فاشلة فلتصمت الصحافة أو تتكلم فإن الرأى العام يستطيع أن يتكلم بما لا يستطيع منعه رقيب ولا مصادرة».

ويستمر الحال فى المغرب من قهر ومصادرة واعتقال، وحتى عام ١٩٧٥ كانت معظم الكتابات تنوّه بفساد الحكم اللاديمقراطى، وتطالب بصفة دائمة بضرورة الحرص على تثبيت دعائم الديمقراطية ضمانًا لحرية الفرد المغربى الذى عانى كثيرًا من القهر والاغتراب داخل إطار المجتمع الذى يعيش فيه، والجماعة التى يتعامل معها، بحيث لا تطغى حرية الفرد، على حرية الجماعة. وهذا ما تؤكده صحيفة العلم المغربية، حيث تقول:

والذين يأملون فى حكم غير ديمقراطى، أو فى حكم اعتباطى يمهد بعد نجاحه، لنظام ديمقراطى، إنما يسلكون بأصنافهم الثلاثة، سبيل مغامرة لن تحقق سلامة حكم ولا استقراره ولن تمنح الأمد الكافى لظهور نتائج ما قد يقوم به هذا الحكم اللا ديمقراطى من أعمال. آن الأوان إذن أن نفكر بنضج فى الأساس الذى يجب أن يقوم عليه الحكم فى المغرب. ولن يكون هذا الأساس إلاّ الديمقراطية السليمة».

إننا نعيش فى عالم، شاعت فيه سياسات القهر والقتل، التى

تتبعها بعض الحكومات العربية، ففى بعض الدول التى تسودها أنظمة حكم، تدعى الشعبية وتمثيل الشعب، فى هذه الدول بالذات، طرأ جوٌّ من العزلة البعيدة بين الشعب والحكم. وبرغم أن ممارسة شئون الدولة فى البلدان العربية، كانت على الدوام وقفاً على فئة قليلة ، فلقد ظهر قدر من التطلع إلى ما يسمى بمشاركة الشعب، إلى حدٍّ ما، فى النشاطات السياسية المتعلقة بمرحلة الانتقال السياسى، ولكن نصيب هذا التطلع، كان خيبة أمل تامة. فالبيروقراطية العربية، فى النظامين الرأسمالى، والاشتراكى، خلقت طبقة انتهازية تبغى الخير لنفسها، وتتلون بمختلف الألوان، وتتحول بتحول الظروف. فإن كان الحكم ملكيًّا، تشكلت البيروقراطية على صورة حاشية تدفع وتمنع. وإن كان عسكريا، ظهرت فى هيئة ناصحين ومستشارين، وإن كان ديمقراطيا اشتراكيا، حولته إلى عقيدة مجمدة فى قوالب وشعارات تكون هى من سدنتها، همّها أن تعزل الحاكم عن الشعب، ومع هذا ، فلا تزال القضية الاجتماعية مطروحة بدرجة واضحة ولا يمكن تجاهلها، لأن معظم البلاد العربية ما تزال تعانى فى كثير من العلاقات الاجتماعية المتخلفة، ومن الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافية، غير الإنسانية سواء بتأثير الطبقات الحاكمة التى ما تزال تضغط على قمة الهرم الاجتماعى، أو بتأثير بقايا نفوذ هذه الطبقات بعد عزلها من مراكز السيطرة السياسية أو بتأثير طبقات جديدة، ناشئة.

وتنتشر فى بلاد «العالم الثالث»[1] حيث الحكم الفردى هو القاعدة العامة التى لا توجد لها إلاّ استثناءات قليلة، أسطورة الحاكم الذى لا يعرف، وفى أغلب الأحيان يروجها النظام الحاكم ذاته، أو المتعاطفون معه، والمستفيدون منه، كما أن الحاكم نفسه قد يلجأ إليها فى نهاية المطاف، حين لا يبقى فى الإمكان إخفاء فضائح ما، سياسية كانت أو مالية أو جرائم إنسانية أو تصرفات إرهابية، عندئذ، تعلو الأصوات التى تعمل على نفى التهمة عن الحاكم وتلصقها بالمحيطين به كمجموعة من الأشرار، لا يكتفون بارتكاب جرائمهم بل يخفونها عن الحاكم ويصورون الأحوال دائمًا بصورة وردية، وما داموا هم وحدهم الذين يستطيعون الوصول إلى الحاكم، فإن هذا الأخير يظل على غير علم بممارستهم التى تشوّه صورته أمام الناس دون قصد منه، كما يقول الدكتور فؤاد زكريا إذ تنتشر أسطورة الحاكم الذى لا يعرف عندما يضطر أنصار الحاكم الفرد، إلى الاعتراف بوجود تناقض صارخ فى تصرفاته. ويعجزون عن تفسير هذا التناقض فهو من جهة يبدو حاكمًا وطنيا صامدًا فى وجه الأعداء يتبع سياسة تستهدف مصالح الشعب وخاصة فئاته الكادحة. ولكنه من جهة أخرى يسجن بلا حساب، ويعتقل

---

(١) فى بلاد العالم الثالث، تكون سيادة ملامح البورجوازية الصغيرة هى الغالبة، وتتمثل فى التردد، والتقلب، ضيق الأفق، الهرب من الواقع.

بلا دليل، ويضرب بيد من حديد جميع معارضيه ولا يسمح لصوت بأن يرتفع إلّا صوته وصوت حاشيته، وهو باختصار يفرض رؤيته دون أن يترك هذه الرؤى تأتى من القاعدة الشعبية وتنبع من حريتهم وقناعتهم.

وأحيانا يكون العكس، بأن تلصق كل الجرائم إلى الحاكم الفرد، أما الأعوان، فهم معذورون، لأن كل السلطات فى يد الحاكم الفرد. ويرى الدكتور/فؤاد زكريا أن الأسطورتين متناقضتان وقع فيهما شعبنا العربى، حيث يقول:

«ولكن المشكلة الحقيقية فى الأسطورتين لا تكمن فى تناقضهما فحسب، بل إنهما تمثلان وهمًا كبيرا وقعت فيه شعوبنا العربية، وما زالت معرضة للوقوع فيه، والأدهى من ذلك أن الأسطورتين أصبحتا تقدمان وكأنهما من طبائع الأشياء، ومن ضرورات السياسة، وترددان وكأنهما محاولة لتفسير ظواهر تبدو غير قابلة للتفسير على أى نحو آخر، وأعنى بها: كيف يكون الحاكم وطنيا وطاغية فى الوقت ذاته؟. وكيف يكون التابع فاضلًا، وشاهدًا على الظلم».

ولكن يجب العلم بأن الحاكم الصالح، الذى يخدعه رفاقه، أكذوبة كبرى لسبب بسيط، يتمثل فى أن الحاكم نفسه هو الذى يختار معاونيه وهو قادر على تغييرهم، ولولا أنه موافق على أفعالهم وعلى أسلوبهم فى التعامل، ما أبقاهم فى مناصبهم لحظة واحدة. ومعاونوه، إما أن يكونوا من طرازه، أو من طراز شبيه به والنظرة الفاحصة

للأمور تدلنا على أن الحاكم المتسلط يعرف كل شيء عن معاونيه، وعن انحرافاتهم وتجاوزاتهم، ولكنه يصمت لأنهم يخدمون أهدافه، أما إذا خالفوا أوامره فإن الملفات المحفوظة تخرج من الأدراج وتبدأ الفضائح، وهكذا فإن الحاكم هنا يعرف، ولكنه لا يستخدم معرفته لمنع الضرر عن الشعب، بل يوظفها من أجل إحكام سيطرته على معاونيه. ومن هنا تكون المصلحة الذاتية أقوى من مصلحة الشعب أو المجموع، وهنا يتحول الحاكم إلى طاغية، أقسى من الملوك، ويؤكد أرسطو هذا الرأى، فيقول:

«رسالة الملك الخاصة أن يسهر على أن أرباب الأملاك لا يصابون بأى ضرر فى ثروتهم، ولا الشعب بأى إهانة لشرفه. أما الطاغية فعلى الضدّ... لم يك لينظر فى الشئون العامة إلاّ إلى منفعته الشخصية. غرض الطاغية هو الاستمتاع، وغرض الملك هو الفضيلة. من أجل ذلك فى معرض الطموح يفكر الطاغية على الخصوص فى المال، وأما الملك فيفكر على الخصوص فى الشرف، وحرس الملك يتألف من المواطنين، وحرس الطاغية من الأجانب».

ومن هنا، وعلى حسب قول أرسطو، نرى فى بعض البلدان العربية حكامًا أقسى من الملوك والطغاة، وليس خافيًا أن بعضهم يستخدم حرسًا من الأجانب، فهم على حسب قول أرسطو، حكام طغاة. فمن المسلمين من أباح دم المسلمين، ورتب لهم فى ساعات الشدّة وأيام المحنة، من المأجورين لإزهاق أرواحهم، ونسف

منشآتهم. والعجيب أن هذا القتل لم تسلم منه فئة دون أخرى، فعاشت الشعوب فى خوف من بطش حكامها فلم يخافوا على شىء، لأنهم لا يملكون أى شىء. والعجيب أن الاضطهاد والسجون شملت جماعات مختلفة المشارب، فالإخوان المسلمون عانوا منها، مثلما عانى منها الشيوعيون. فكان الفزع هدفًا لذاته. ولعلّ أوّل ما يمكن أن يلاحظ سياسيا، هو الفراغ الهائل لدى أجهزة الحكم العربية. فلقد وقع الحكم فى بعض الدول فى عزلة عن الجماهير الشعبية وأصبح يعيش وحده متقوقعًا فى واد والجماهير تئنّ وتجوع فى واد آخر.

فالنظام لا يفهم من الحكم إلّا التحكم والسيطرة والاستبداد، ويقصر إدراكه عن أن يفهم أن مسئولية الحكم تنبع من إتاحة الفرصة للشعب كى يحكم نفسه بنفسه. ويمكن أن نضرب مثالاً من الغرب الأقصى، حيث يعلن الدستور الجديد، الذى أعلن على الشعب فى مارس ١٩٧٢، تأكيدًا لهذا القول، فى الفصل التاسع والعشرين من الباب الثانى، كما أورده الدكتور سيد النساج:

إن الملك أمير المؤمنين، والممثل الأسمى للأمة ورمز وحدتها، وضامن دوام الدولة واستمرارها، وهو حامى حمى الدين والساهر على احترام الدستور، وله صيانة حقوق وحريات المواطنين، والجماعات والهيئات، وهو الضامن لاستقلال البلاد، وحوزة المملكة فى دائرة حدودها الحقة.

وكثيرًا ما تنشأ الحركات الاجتماعية العدوانية، نتيجة إحساس

المواطن بالاضطهاد والامتهان أو الهزيمة إزاء السلطة الغاشمة، وتشكل هذه المشاعر وغيرها من مشاعر الإحساس بالنقص لدى المواطن الخلفية لكثير من الحركات العدوانية، وقد تكون تربيتنا الاجتماعية، وعاداتنا فيها من الإعاقة لتقدمنا كأمة، أكثر مما قد تعوقها السياسة. فنحن العرب، وكشخصية قومية، لها من الصفات النفسية والاجتماعية والحضارية ما يتسم بالثبات النسبى فى بعض الصفات كالتواكل والسلبية وانعدام المبادرة، وهى سمات تكمن وراء العجز العربى الذى كشف عن نفسه على المستوى السياسى والعسكرى والاجتماعى فى معارك يونيو ١٩٦٧ وكتميز لشكوكها بالنسبة للقوميات الأخرى. ولنحاول، أن ندرس مكون هذه الشخصية القومية[١]، ولنعرف تأثيرها وردّ فعل النكسات عليها حتى يتسنى لنا دراسة إبداعاتها الدرامية السياسية، كانعكاس وكتعبير عن هذه الشخصية العربية فى الظروف المختلفة.

وبرغم أن موضوع الشخصية القومية ليس من الموضوعات التى يتفق حولها الباحثون، إلّا أن هناك شخصية عربية تعبّر عن أمة عربية واحدة، كما يرى السيد يس حيث يقول:

---

(١) يرى الدكتور/ فرج أحمد فرج، أنه عند دراسة الشخصية العربية، يجب أن نرفض العودة بها إلى النمط القبلى الرعوى الزراعى ويجب أيضا ألا نقفز إلى نموذج غريب مستورد مقطوع الصلة بتاريخها وتراثها.

«إن الشخصية العربية تقوم على دعامتين أساسيتين: نمط أساسى للإنتاج نما وتطور فى البلاد العربية كلها وفق مراحل متشابهة. وبناء فوقى واحد أبرز عناصره الخبرة التاريخية المشتركة، واللغة العربية والتراث الثقافى المشترك. وتتميز الشخصيات الإقليمية المختلفة فى الوطن العربى، بحكم تميز التكوين الاقتصادى الاجتماعى لكل منها.

بعبارة أخرى تفرد التاريخ الاجتماعى لكل شخصية إقليمية يكسبها سمات فريدة، لا توجد فى شخصيات إقليمية أخرى.

....

فهناك سمات للشخصية المصرية، ليس ضروريا تواجدها فى الشخصية العراقية أو التونسية».

ومن هذا المنطلق يكون من الخطأ أن نعمم سمات الشخصية العربية، لأنها تختلف فيما بينها وفقًا لاختلاف نمط الإنتاج السائد فى كل بلد عربى على حدة، بالإضافة إلى أن الممارسات السياسية والاجتماعية والحضارية فى مجتمع ما، هى التى تحدّد فى التحليل النهائى نوعية الشخصية الإقليمية، بعبارة أخرى، تحدد الأيديولوجية والثقافة السياسية البارزة، بالإضافة إلى طرق التربية الاجتماعية وأشكال السلطة فى المجتمع ورد فعل الأفراد تجاهها، كل هذه العوامل من شأنها أن تساعد على تحديد السمات الأساسية للشخصية القومية. ويمكن القول، إن القيم التى يقوم عليها النظام السياسى فى الأمة العربية هى قيم سلفية مغلقة، لا مستقبلية منفتحة،

بمعنى أن التخطيط غير وارد فى حياتنا العربية وأننا كثيرًا ما نلجأ إلى الماضى عند النكسات، وأخيرًا يأتى حكمنا على الأشياء من خلال العرف والعادات والكتب المقدسة، فقيمنا فورية لا منهجية. فسريعًا ما نتحمس لبعض القضايا وسريعًا ما يفتر الحماس متكئين على الأحلام وليس على الواقع، وعليه فكثيرًا ما تتناقض تصرفاتنا مع أهدافنا، لأننا ننظر إلى الأمور بمنظار قريب وبشكل مطلق. لكن من المسلم به أن الهدف الوحدوى مهما انتابه من ذبذبات يظل إطارًا جوهريا من إطارات التنمية فى الوطن العربى،... ، وأن الوحدة – هدفا وأملا – تمثل حقيقة موضوعية تنعكس فى تراث تاريخى وسيكولوجى حتى فى الفكر والوجدان والتراث الحى والمصير المنشود، ولكن هذا لا يمنع التيار الحضارى الواحد الذى يمكن أن نصفه بكلمات قليلة، والذى يتمثل فى الاهتمام بالقضايا المصيرية الواحدة، وعلى رأسها مثلاً القضية الفلسطينية، ولكننا لا نريد أن يقتصر العمل المسرحى والفنى، خصوصًا المسرح السياسى العربى، على السياسة وحدها، لأن بناء المستقبل العربى لا يكون عن طريق السياسة وحدها، بل عن طريق بناء الإنسان الحضارى وفى رأس اهتماماته الشوق إلى الحرية والعدالة الاجتماعية ومحاربة الاستعمار ومنع الاغتراب الاقتصادى الذى يعيشه المواطن الكادح، وقبل كل ذلك النظر إلى المسألة الفلسطينية، بما يتناسب والشهامة العربية. ويجدر بنا الآن، أن نشير إلى موقف بعض الدول العربية، من القضية

الفلسطينية، فى فترة الانتكاسة العربية بعد يونيو ١٩٦٧.

ففى الأردن: فقد صرح الملك حسين، فى ١٩٦٦/١١/٢٥ أنه: بالنسبة لقضية الفدائيين فموقفنا نابع من مؤتمرات القمة العربية، وتعليمات القيادة الموحدة، فلو كان إرسال الفدائيين سياسة عربية، فلماذا لا ينطلقون من سيناء وغزة وسوريا.

أما مصر، فموقفها يتلخص، فى أنها رأت ضرورة الإعداد وحشد جهود الأمة العربية لخوض معركة مصيرية ضدّ إسرائيل، كذلك فقد أيدت مصر صيغة منظمة التحرير الفلسطينية بدرجة أكبر وأوضح، عن صيغة فتح البدائية.

أما سوريا، فقد أيدت منظمة فتح تأييدًا كاملًا، بل وزودتها بالمدد والعون المتنوع، وأيدتها إعلاميًا، بأن أذاعت بلاغاتها من إذاعة دمشق بشكل مستمر، ولا يمكن إخفاء أن سوريا كانت تتحرك فى تأييدها لفتح والعمل الفدائى من واقع مناداتها بشن حرب تحرير شعبية ضد إسرائيل. أما الجزائر، ومن خلال تجربتها الذاتية التى خاضتها فى حرب التحرير الجزائرية، فقدرأت أن الطريق، هو شنّ حرب العصابات، ومن هنا كان دعم الجزائر الكبير لفتح، والسماح لها بافتتاح مكتب فى الجزائر العاصمة.

أما لبنان، فلم يكن موقفها حماسيا بل إنها رأت أن أعمال فتح الفدائية سوف تخلق أزمات على الحدود فى أوقات غير مواتية للعمل العربى، وتنتزع المبادرة من الدول العربية.

وقد قامت لبنان بعمليات مطاردة وقمع ضدّ الفدائيين الفلسطينيين، ودورياتهم العائدة من الأرض المحتلة، بل وقامت بتعذيب بعض الفدائيين حتى الموت، مثل الفدائى الفلسطينى طلال كعوش.

وعلى هذا فلقد أثبت مسار القضية الفلسطينية فى الساحات العربية والدولية أن المساحة التى تفصل بين الرفض العربى للاعتراف بشرعية الصراع العربى الإسرائيلى، كصراع مصير ووجود، ورفض مواجهته، وبين القبول أو الوصاية العربية الدائمة سياسيا قد أتاح الفرصة، لقوى دولية كبيرة، للنفاذ إلى المنطقة وإحكام سيطرتها، ومن هنا خسر العرب وحدتهم وتضاربت الآراء حول العمل الفدائى، فلم تكن فلسطين وحدها كأرض مقسمة بين عرب ويهود، بل إن القضية الفلسطينية، قد قسمت، بين الأيديولوجيات العربية، فتميعت القضية الفلسطينية بواسطة العرب أنفسهم.

وثمة رأى يرى، أن على العرب العمل فى مجال القضية الفلسطينية، فى خطّين متوازيين أولاً : العودة إلى إحياء قضية تحرير فلسطين، والخطوة الأولى فى هذا السبيل تكون بتحرير ممثلى الشعب الفلسطينى من الأحضان والوصاية العربية، وبتحرير قضية التحرير من النفوذ العربى ذاته. وثانيًا : التعامل مع الصراع العربى الإسرائيلى تعاملاً واقعيًّا لأن حرب يونيو التى «انتصرت فيها

إسرائيل»[١] انتصارًا كبيرًا، سيطرت فيه خلال ستة أيام، على أرض

(١) إنه من الأنسب أن نلخص الموقف العام للحكومة الإسرائيلية بالنسبة لمستقبل الأرض العربية المحتلة، حتى نهاية عام ١٩٦٧، بما يأتى:

(أ) رفض العودة إلى خطوط الهدنة لعام ١٩٤٩، (أى رفض الانسحاب كليًا من الأراضى العربية المحتلة).

(ب) اشتراط إجراء مفاوضات صلح مع الدول العربية قبل أى انسحاب من «أراض» عربية محتلة.

(جـ) المطالبة «بحدود آمنة» مع الدول العربية تكون مواقعها فى مكان ما بين خطوط وقف إطلاق النار الحالية، وخطوط الهدنة عام ١٩٤٩.

(د) اعتبار مدينة القدس، غير قابلة للمفاوضة وضمّها - وقد ضمّت فعلًا - إلى الأرض العربية التى احتلت فى عام ١٩٤٨.

(هـ) اعتبار مرتفعات الجولان قسما من إسرائيل ووجوب ضمها إليها.

(و) المطالبة بأن تكون الحدود الآمنة الجنوبية لإسرائيل على بعد عدد معين من الكيلو مترات من قناة السويس بحيث يضم قطاع غزة وشرم الشيخ إلى إسرائيل ومرور سفنها فى قناة السويس.

(ز) ضم بعض أقسام الضفة الغربية لنهر الأردن إلى إسرائيل وتشجيع قيام كيان فلسطينى فى الأرض المتبقية، من الضفة، على أن يكون الكيان تحت سيطرة إسرائيل عسكريا وخارجيا.

(ح) عدم البحث فى أى حل لمشكلة اللاجئين العرب إلا فى نطاق مباحثات إقليمية ودولية وبعد اتفاق صلح.

(ط) عدم القبول بأى حل أو تسوية، من شأنها أن تؤثر بأى شكل من الأشكال على أمن وسلامة إسرائيل.

(ى) المحافظة على بناء إسرائيل دولة يهودية، وذلك بعد أن احتلت أراض سكان عرب كثيرون.

فلسطينية، وسورية ومصرية، تعادل خمسة أضعاف مساحة إسرائيل منذ عام ١٩٤٨، لم تؤدّ إلى حسم التناقض مع الفلسطينيين الذين فقدوا - نتيجة الحرب - كامل وطنهم، «وازداد عدد النازحين»[١] إلى (٤٠٠ ألف) نازح جديد، فلقد أدّى احتلال اليهود لأرض عربية جديدة، إلى تعزيز موقف الفلسطينيين فى التناقض العربى، وزاد الترابط العضوى بين عروبة وفلسطينية القضية، وتوسيع الدعم السورى للعمل الفدائى الفلسطينى، وشاركت جميع الدول العربية فى هذا الدعم وزاد التفاف الجماهير العربية حول القضية خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧.

وبرغم كل شىء، وبالنظر إلى الجدول التالى، وعلى أى مقياس لا يمكن أن يتحول قتل البشر ونفيهم من موطنهم وهدم بيوتهم وتركهم فى العراء فريسة للجوع والمرض فى الصحراء أو معسكرات الاعتقال أو معسكرات اللاجئين، فليس من الممكن طبقًا لأية وجهة نظر أن يتحول هذا كله إلى حقيقة، ربما من خلال وقفة عربية، تؤيد الانتفاضات الفلسطينية، وحقهم فى تقرير مصيرهم.

---

(١) عندما صدر وعد بلفور كان عدد العرب الذين يعيشون فى فلسطين يمثلون حوالى ٩٣٪ من مجموع السكان، والجدول الآتى يبين عدد السكان العرب الفلسطينيين النازحين فى البلاد العربية، والنسبة المئوية لكل بلد، من واقع المجموعة الإحصائية الفلسطينية ١٩٨١، المكتب المركزى للإحصاء، التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، بدمشق، ص ٣٠.

مكان الإقامة	عدد السكان	النسبة المئوية
الضفة الغربية	٨٣٣,٠٠٠	١٨,٧
قطاع غزة	٤٥١,٤٠٠	١٠,١
فلسطين المحتلة قبل ١٩٦٧	٥٥٠,٨٠٠	١٢,٤
الأردن الضفة الشرقية	١,١٤٨,٣٣٤	٢٥,٩
سوريا	٢٢٢,٥٢٥	٥,٠
لبنان	٣٥٨,٢٠٧	٨,٠
الكويت	٢٩٩,٧١٠	٦,٧
العراق	٢٠,٦٠٤	,٥
ليبيا	٢٣,٧٦٩	,٦
مصر	٤٥,٦٠٥	١,٢
السعودية	١٣٦,٧٧٩	٣,٠
الإمارات العربية	٣٦,٥٠٤	,٨
قطر	٢٤,٢٣٣	,٥
باقى الدول العربية	٥٠,٧٠٦	١,١
أمريكا	١٠٤,٨٥٦	٢,٣
باقى دول العالم	١٤٠,١١٦	٣,١
المجمـــــوع	٤,٤٤٧,١٣٨	٩٩,٩

والحقيقة أننا لسنا بصدد الحديث التفصيلى عن مأساة فلسطين، فهذا دور رجال السياسة، ولم أدّع أننى واحد منهم، لكن وجب الإشارة إلى الانتفاضات العربية الفلسطينية، والتى تحمّل ثمنها الفلسطينيون وحدهم، مثل انتفاضة حريق المسجد الأقصى، فى أغسطس ١٩٦٩، ومظاهرات تأييد العمل الفدائى أثناء صدامات ١٩٧٠ - ١٩٧٣ فى الأردن ولبنان وانتفاضات يوم الأرض المتكررة سنويا، منذ عام ١٩٧٥، وإن كانت هذه الانتفاضات الفلسطينية موجهة أساسًا، ضدّ الاحتلال الصهيونى للأرض العربية، فثمة انتفاضات بل مذابح عربية بين الفلسطينيين، والأردنيين فى صيف وخريف عام ١٩٧٠، المسماة «بأيلول الأسود» حيث وقعت اشتباكات منذ شهر يونيو فى شمال عمان بين جماعة الفدائيين المنتمين للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، وقوات الصاعقة، ثم امتدت إلى العاصمة حيث استمرت إلى أن وافق الملك حسين، على قبول طلبات الفدائيين، ولكن سرعان ما عادت الفتنة إلى الانطلاق، وعادت الاشتباكات والمشاكل، وأوفدت جامعة الدول العربية لجنة رباعية، لإجراء مباحثات مع قادة المقاومة والملك حسين. وانتهت المفاوضات بتوقيع اتفاق بين المقاومة والملك، غير أن الاشتباكات عادت مرة أخرى وأغلقت الموانى والمطارات، وتحرك الأسطول السادس فى البحر الأبيض، وأرسل الملوك والرؤساء العرب المجتمعون فى القاهرة، لبحث المأساة وفدًا، برئاسة الرئيس جعفر نميرى، وتوصل

الملوك والرؤساء إلى اتفاق بين حكومة الأردن والمقاومة عرف باسم «اتفاق القاهرة» ولكن لم يستمر الاتفاق طويلاً، فسرعان ما تفاقمت الأحداث بين الطرفين وانتهى، بالتخلص من عناصر المقاومة الذين كانو يتمركزون فى الأردن. وقد ترتب على هذا سحاب القوات العراقية المتمركزة فى الأردن، مؤدية بذلك إلى انهيار الجبهة الشرقية.

ويبدو أن الواقع العربى، واقع مبنى على الخلاف، لا الاتفاق، فثمة خلاف عربى، حول خطط العمل الفدائى، وثمة خلاف عربى حول موقفهم من القضية الفلسطينية، لانتماء بعض الدول العربية إلى معسكرات متنافسة، وثمة خلاف عربى بين العرب أنفسهم والفلسطينيين. ليس هذا فقط، بل ثمة خلافات بين منظمات المقاومة الفلسطينية ذاتها، فلقد جاءت صراعاتها، وفقا لأيديولوجياتها فى هذه الفترة، لتجعل المناخ ملائمًا تمامًا لإسرائيل كى تقوم باعتداءاتها المتكررة، فالمنظمات الفلسطينية صورة عن الأحزاب العربية، وفى قياداتها من يسوس القاعدة، بنفس الطريقة التى يسوس بها بعض الحكام العرب أمتهم.

غير أن موت عبد الناصر جاء كحدث عميق فى سبتمبر ١٩٧٠، وأدّى إلى ردود فعل رهيبة وقاسية فى العالم العربى خاصة، فقد كان عبد الناصر دون شك «رمز» تحويل خطير فى الصراع العربى الإسرائيلى. فالذين أحبّوا عبد الناصر والذين كرهوه على السواء

– لن يجدوا مفرًّا– وهم يؤرخون ويحللون أبعاد المشكلة الفلسطينية، من أن تنقسم المشكلة قسمة حاسمة إلى مرحلتين: قبل عبد الناصر، وبعد عبد الناصر.

أما عن مواقف الدول الكبرى بالنسبة للقضية الفلسطينية، فالملاحظ أن تاريخ هذه الفترة من مشكلة فلسطين، هو تاريخ معقّد أشدّ التعقيد، حيث الطابع المميز لها فى العلاقات الدولية، هو الخلافات المستمرة، فى صفوف العرب، وحالات التحول المتكررة من جانب البريطانيين والأمريكيين، ثم تأتى الصورةالسوفيتية لتجعل تاريخ هذه الفترة من أعقد الأمور، حيث لا توجد دراسة جادة تعرضت لموقف السوفيت من مشكلة فلسطين فى هذه الفترة إلّا وأحجمت عن تقديم علمى للصورة السوفيتية، بالإضافة إلى تزايد «هجرة اليهود»[1] السوفيت إلى الوطن المحتل.

ولم يحدث فى أى مرحلة، أن انتقلت العلاقات الأمريكية السوفيتية إلى حدّ الصراع الدولى حول فلسطين، وكانت إحدى

---

(١) ينص قانون العودة الصادر فى ٥ يوليو سنة ١٩٥٠، وهو يعطى لكل يهودى فى العالم حق الهجرة إلى (إسرائيل) بلا قيد أو شرط، بل إنه ينص فى المذكرات التفسيرية الصادرة معه على أن هذه الهجرة ليست حقا، وإنما هى واجب على اليهود، ويطابق هذا القانون ما ورد فى إعلان قيام الدولة، بتاريخ ١٥ مايو ١٩٤٨، الذى تسميه إسرائيل «وثيقة إعلان الاستقلال» الذى ينصّ على أن «الدولة الإسرائيلية ستفتح أبوابها لهجرة اليهود المنتشرين فى كافة أنحاء العالم».

أدوات المنافسة هى النفوذ فى محيط قضية فلسطين وليس داخل القضية ذاتها. ولذلك يلاحظ أن القطبين الدوليين اشترطا بشكل أو بآخر على الدول العربية أعضاء هذا المحيط أن لا تفهم إحداها تأييد أى من القطبين على أنه تأييد لتحرير فلسطين، ولكن يمكن استخدامه فى إطار تحريك القضية الفلسطينية. معنى هذا أن قضية فلسطين، لم تكن أبدًا محل صراع بين القوتين العظميين، ولكن ما كان مطروحًا وسيظل على ما أعتقد هو التنافس داخل إطار «القضية الفلسطينية» فى المجالين العربى والدولى.

ولكن لا يفوتنا أنه من المؤكد أن المصالح الغربية والأمريكية فى الشرق الأوسط، وهى مصالح هائلة، تتركز حول ثروات البترول العربى والاستثمارات الاقتصادية فى إسرائيل، تواجه أكبر الأخطار من جراء نموّ قوى التحرر الوطنى، سواء فى فلسطين، أو الأمة العربية بشكل عام، فأصبحت حركة التحرر العربى، خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ معنية أساسًا بقضايا التحرر القومى وظهرت النزعة القومية كنوع من الوعى القومى يتركز فى التفوق والهيبة والقوة والسيطرة، فقد كان من الطبيعى أن تتراجع الشئون المحلية وأن تحتل المرتبة الدنيا، ويمكن سحب هذا الواقع على الأقطار العربية معظمها، ولكن بدرجات متفاوتة.. ويبدو ذلك واضحًا فى المؤتمرات والتوصيات التى اتخذتها مختلف الهيئات والتنظيمات فى الوطن العربى خلال مؤتمراتها الدورية والسنوية، إذ أن جميع

التوصيات والمقررات ذات سمات شمولية عامة تطمح إلى التحقق على المستوى القومي.

وفجأة وبعد طول انتظار انطلقت شرارة العبور واكتسح الجيش المصرى العظيم الحصون والاستحكامات التى أقامتها التكنولوجيا الإسرائيلية[1]، وفرّ وأسر وقتل الكثير من الإسرائيليين التكنولوجيين العلميين والعصريين وانقلب ميزان القوى، وتغيرت نظرة الرأى العام العالمى وتراجع من تندّر بسلبيات العرب وضعف الجندى المصرى وأصبح الجميع يتغنّى بإيجابيات الشخصية المصرية وثرائها وجسارتها وأن ما حققه فى أكتوبر هو سمة تميزه منذ أقدم العصور؛ لأننا أصحاب حق، ويؤكد الرئيس السادات بقوله:

«إن حربنا لم تكن من أجل العدوان ولكن ضدّ العدوان، ولم نكن فى حربنا خارجين على القيم ولا القوانين التى ارتضاها مجتمع الدول لنفسه وسجلها فى ميثاق الأمم المتحدة الذى كتبته الشعوب الحرّة بدمائها بعد انتصارها على الفاشية والنازية، بل لعلنا أن نقول إن حربنا شرارة للحرب الإنسانية ضد الفاشية والنازية. ذلك أن

---

(١) لقد تغير الوضع بعد عبور أكتوبر فكثيرًا ما تفاخرت إسرائيل بتقدمها التكنولوجى الهائل، وأن المجابهة تمت فى يونيو بين عدو متقدم تكنولوجيا يمتلك تنظيما اجتماعيا يتسم بالعقلانية والكفاءة سمح له بحشد موارده وتعبئة طاقاته إلى أقصى درجة ممكنة، وبين الجانب العربى الذى ظلّ يمثل نمط الأقطار المتخلفة التى لم تساير موجات التحديث ولا إنجازات العلم والتكنولوجيا إلّا بصورة جزئية وبقدر محدود.

الصهيونية بدعاويها العنصرية وبمنطق التوسع والبطش ليست إلّا تكرارًا هزيلًا للفاشية والنازية يثير الازدراء ولا يثير الخوف، ويبعث على الاحتقار أكثر مما يبعث على الكراهية».

ويمكن القول إن ما حدث فى يونيو ١٩٦٧. وما حدث فى أكتوبر ١٩٧٣ من انتصار، أدّى إلى العديد من التساؤلات حول العالم العربى ومكوّن الشخصية العربية وإعادة النظر فى تركيبها ودراسة فاعلية الشخصية القومية العربية التى حققت نصر أكتوبر على المستوى العسكرى والسياسى والتكنولوجى.

ونرى ضرورة التوقف عند نهاية السبعينات لأنها الفترة التى تنتهى عندها الدراسة تاريخيا وما أفرزته هذه الفترة الحضارية منذ نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى نهاية السبعينات من تراكمات وتناقضات عربية داخلية وخارجية أدّت إلى نكسة يونيو مع طرح أسباب النكسة ونتائجها من وجهات النظر المختلفة، وأثر العامل الدينى وتضارب الآراء حول دور الدين فى واقعنا الحضارى العربى، ثم دراسة التفسخ العربى والفرقة بين الدول العربية خضوعًا لأيديولوجياتها وارتباطاتها الخارجية ومصالحها الذاتية، ثم دراسة الجانب العسكرى وأثره فى هزيمة يونيو، ودور أجهزة الإعلام فى تضخيم صورة الذات العربية، مع دراسة الجوانب العلمية والتكنولوجية وأثرهما فى الحرب والنصر وأثر التخلف العلمى التكنولوجى العربى، ثم التركيز على تحليل مكون الشخصية العربية

وسماتها، ثم دراسة موقف الأمة العربية من القضية الفلسطينية مع دراسة موقف الفلسطينيين أنفسهم بمنظماتهم العديدة والمختلفة نحو القضية. ثم يأتى موت عبد الناصر ليكون وقع الصدمة قاسيًا على العالم العربى. بعدها يحدث العبور العظيم فى أكتوبر ١٩٧٣ ثم معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية فى مارس ١٩٧٩ مع ما يصاحب كل ذلك من علاقة بين السلطة وأجهزة الحكم فى الوطن العربى وشعوبها، وهو ما نطلق عليه قضية الديمقراطية أو أزمة الحرية فى الوطن العربى، ممثلة فى دور الكتّاب والمثقفين فى هذا الواقع سلبًا وإيجابًا ودورهم فى التعبير عن هذا الواقع العربى بكل ملابساته، منه استمدوا موضوعاتهم المسرحية وأشكالهم الفنية؛ لأننا فى قراءتنا لأدبهم لابدّ وأن نضع فى تصورنا النظم الموجودة والعلاقات القائمة والجو الثقافى السائد والصراعات المتطاحنة ولون الفكر المسيطر وقضية الحرية وموقف الرقابة وما إلى ذلك مما يكون البيئة أو المحيط أو ما نسميه حركة المجتمع على المستوى الواقعى، فى السياسة والاقتصاد وفى تركيبة الطبقات الاجتماعية.

وسندرس فى الفصل التالى، أثر النكسة ومتناقضات الواقع العربى فى كتّاب المسرح السياسى الذين حاولوا تفسير أسباب الهزيمة العربية من خلال عملية النقد الذاتى والتى كانت أشبه بالمحاكمات القومية. والمفكر أو رجل المسرح مدعو لأن يفكر فى مشاكل وطنه ولا يعفيه من هذا التفكير، أنه ليس سياسيا. ومن هذا

كانت ضرورة دراسة المسرح السياسى وأشكاله المختلفة فى الوطن العربى من نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى نهاية السبعينات من منطلق أن الكلمة والبارود ملتحمان التحامًا قويًّا فى الأزمات والنكسات، وأن المسرح السياسى إفراز لواقع حضارى.

المسرح السياسى فى الوطن العربى

لا شك أن الظروف التى مرت بالوطن العربى خلال فترة ما بعد النكسة حتى أواخر السبعينات، كانت تربة أكثر استعداداً لتقبل المسرح السياسى، بل يمثل ضرورة أساسية تفرضها الظروف السياسية والبنية الاجتماعية والاقتصادية ونظم الحكم فى دول العالم العربى، أو دول العالم الثالث بما فيها من فقر وتخلف وآثار استعمارية تركت بصماتها على الحياة الثقافية فترة طويلة، وفى حاجة إلى طرح وجهة نظر، أو الرأى الآخر، المهتم بالقضايا المصيرية للشعب العربى.

ولعل المسرح السياسى، هو اللون الذى ميز الاتجاه المسرحى، خصوصاً بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، لأن السياسة فى الواقع، ليست إلّا موضوعاً كغيره من الموضوعات بالنسبة للفن، فالأفكار فى المسرح السياسى لابد أن تستمدّ من الواقع، أو أن تحاول الاتجاه إليه حيث يحافظ المسرحى المثقف على الارتباط المباشر بين مشاعره وبين الواقع، فالمسرح السياسى كفن ثورى، قادر على تغير الحياة وحين

يفقد الفن قدرته يفقد هدفه، فالمسرح يطرح المشكلة المعالجة بشكل مباشر ومكثف وفى فترة زمنية محددة، كأداة اتصال حميمة مع المتلقى تفوق غيرها من أدوات الإعلام، إنه أداة باقية، ربما بسبب حضور الممثلين على المسرح، حيث يجتذب الطبقات العاملة والفقيرة للمسرح، وبوسائل أخرى لإقناع هذه الطبقات بأن المسرح معلم لهم يناقش قضاياهم، ويمكن أن يكون سلاحاً من الأسلحة الثقافية التى تحقق طموحاتهم وآمالهم المشروعة فى الوصول إلى حياة أفضل، فالمسرح السياسى، لا تقتصر وظيفته على تصوير الواقع الحياتى الحالى فى المجتمع فقط، وإنما تتخطى ذلك إلى توجيه المجتمع ومحاولة تغييره، فهو فى عصرنا يعتبر بحق أداة من أدوات الثورة الاجتماعية يتناول الواقع، كنقطة بداية، متخذاً منه أداة اتهام لمتناقضات المجتمع، داعياً إلى الثورة والتغير. ولكن هل كل ما يتصل بالسياسة بشكلها، المباشر يعتبر مسرحاً سياسيا، حتى لو كان أقرب إلى المقال السياسى منه إلى المسرح؟ فالمسرح سياسى بالضرورة، كما يرى سعد الله ونوس، ولكن يجب التفرقة بين المسرح الذى يهتم بالسياسة مباشرة، وبين المسرح الذى تتخلله السياسة، وخط رفيع ذلك الذى يفصل بين التنفير والشحذ، ففى أوضاع وطننا، فإن المسرح السياسى، يتحول إلى عملية تفريغ، ويؤكد هذا الرأى بهاء طاهر، فالمسرح السياسى، فى نظره يختلف فى مفهومه الحقيقى عن تلك التجارب السائدة حتى الآن، وإلا سنضطر إلى محاسبته على أنه مقال

سياسى وليس مسرحاً، لكن أسعد فضة يعترف بوجود مسرح سياسى، يستهدف السلطة، كما اعترف أن مسرح الشوك مسرح سياسى، ولكنه فى الوقت نفسه مسرح توجيهى، يتعرض لمواطن الخطأ دون عرض مواطن القوة وكأن أسعد فضة يريد من المسرح السياسى، أن يشيد بمواطن القوة، إن كانت موجودة أصلا وحتى إذا كانت موجودة، ونعتقد أنه ليس ثمة ضرورة للمسرح السياسى عموماً، وإن كنا جميعاً نتمنى ألّا تكون هناك سلبيات فى الوطن العربى، سواء من السياسية والاجتماعية والاقتصادية، والديمقراطية يمارسها الجميع بحرية كاملة، عندئذ، سيكفّ المسرح السياسي عن عرض مواطن الضعف لأن المسرح سيكون وقتها متجهاً إلى التجريب والتجديد، وهذا غير وارد على الإطلاق فى عالمنا الثالث، ووطننا العربى. لأن غياب الناس عن الحياة السياسية، يؤدّى إلى كارثة، وقد أدّى بالفعل إلى كارثة يونيو ١٩٦٧؛ لأن المسرح يعمل على حضور الناس حضوراً واعياً ودائماً ومنظماً، كما يرى مصطفى الحلاج، وتدخلهم فى شئونهم العامة أمر سياسى لمنع احتمال وجود طغيان فى أجهزة السلطة، بالإضافة إلى نوازع الملكية، وتفشيها فى الطبقة الحاكمة ومن هنا كان الحضور الواعى المنظم الذى يمارسه المسرح السياسى ضرورة لأنه يتحرك مع حركة الحياة ومعركة التاريخ، ويصبح منبراً للدعوة ومنطلقا للعمل الثورى الذى يستهدف التغيير نحو الأفضل، فعلى منصة المسرح السياسى تتنوع

القضايا والمعارك، قضايا الإنسان المعاصر ومعاركه السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقضايا الحرب والسلام واستلاب الإنسان.

لقد بدأ المسرح العربى الحديث بعد ١٩٦٧ مرحلة جديدة، إذ أخذ يشارك فى حوار الأمة العربية كلها، هذا الحوار الذى وضح فى ذلك التساؤل الكبير: من نحن؟، إلى أين؟ كيف؟ لأن المسرح أداة ثورية بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف ومن أجل لقاء الإنسان العربى بأخيه العربى، والمسرح بهذا التلاقى يمكن أن يتجاوز الحدود المصطنعة فى الوطن العربى.

لقد كان لنكسة يونيو أثرها فى المسرح السياسى بوجه خاص وطرحت أنواعاً من المسرحيات التى من شأنها أن تؤلم وتعذّب الذات العربية، كما أنها أسهمت إلى حدٍّ كبير فى إبراز الشخصية النضالية للإنسان الفلسطينى، وكانت الصورة التى برزت عليها صورة المناضل الفلسطينى هى صورة الفدائى الذى يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه، وبكل خبرته ووعيه فغدت صورة الفدائى أقرب إلى الرجل العادى الذى نشأ وسط أكواخ المخيمات فى مجتمع يسوده البؤس والفقر، ولم يكن بطلاً أسطوريا وتمثالاً جامداً، بل إنساناً صاحب قضية يعى أبعادها تماماً وقد اكتشف الطريق الذى يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه.

إن الذى يحدد نوعية المسرح فى مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعى، هو الحاجة العملية والروحية والخبرات والمثل العليا

الجمالية والفكرية بالإضافة إلى العلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة، فالمضمون يفرض شكله، وعلى هذا يكون المسرح السياسى وليد ظروف حضارية عربية، أدّت بالضرورة إلى وجوده. وأيًّا كانت المضمونات الاجتماعية والسياسية التى يتبناها الكاتب المسرحي فإنه لا يمكن أن ينفصل عن ظروف واقعه القومى متأثراً به مؤثراً فيه، فلقد حولت نكسة يونيو ١٩٦٧، الأدب بشكل عام والمسرح بشكل خاص، نحو مرحلة جديدة تنحو بصورة أو بأخرى نحو الاشتراكية، وإن كان المسرح لم يفعل فعله المطلوب فى العقلية العربية، وفى أغلب الأحوال، ابتعد عن مذهب الفن للفن، ففى السنوات العشر الأخيرة ظهر فى الوطن العربى اتجاه إلى معالجة القضايا الاجتماعية مباشرة فى الأدب، أى أن المسرح قد اتجه إلى الأسلوب التعليمى، ولكنه كان مشبعاً بالآراء السياسية والأفكار الثورية، فلقد كانت هزيمة ١٩٦٧ طعنة ظهر أثرها فى كل مؤسسات الوطن العربى ومنظماته الفكرية بحيث يمكن أن يعدَّ حدثاً دالًّا على تهدم بنىً فكرية وسياسية، ولقد كان المسرح أكثر الأشكال تعبيراً عن هذا التهدم، وعن عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية فى الداخل وتوحيد الجبهة فى الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال وتحرير الأرض الفلسطينية والعربية.

فبعد النكسة خضع المسرح لمراجعة أساسية فبدأ يتخذ طريقاً جديداً لرؤياه فقد حاول إعادة اكتشاف الواقع العربى وكشفه

والإسهام فى تغييره بدءاً برسم الحاضر بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائداً قبل الهزيمة، فبدأ المسرح الاستفادة من منهج التداخل والمباعدة والإغراب وكسر الحائط الرابع كالاتجاه نحو المسرح الملحمى والتعليمى والتسجيلى، مثل مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** للسورى سعد الله ونوس، **والنار والزيتون**. لألفريد فرج، **وباب الفتوح** لمحمود دياب، **ووطنى عكّا** لعبد الرحمن الشرقاوى، **وأغنية على الممر**، لعلى سالم، **وثورة الزنج**،، لمعين بسيسو، **وبلدى يا بلدى** للدكتور رشاد رشدى، وكثير، مثل تجارب مسرح الشوك، ومسرح الشعب فى حلب، ومسرح القهوة فى مصر، وتجارب مسرح الهواة فى المغرب؛ ولم تكن هذه التجارب وليدة الصدفة، ولكنها كانت أمراً طبيعيًّا ومنطقيا، جاء نتيجة التحولات الجديدة فى مجتمعنا، وخاصة بعد النكسة، حيث بدأ المثقفون والمسرحيون يفتحون أعينهم على الواقع، وبدأت رحلة البحث عن الذات العربية، وعن حقيقة الواقع العربى الذى نعيشه.

وعلى الفور كانت استجابة المسرحيين فى أعمال مسرحية، ينقصها الكثير فى قدرتها على التعبير عن اللحظة التى تعيشها الأمة العربية، وفى بنائها الفنى، ومثال ذلك مسرحيات مثل **المسامير**، **وياسلام سلِّم الحيطة بتتكلم**، **ورأس العش**، لسعد الدين وهبة الذى لجأ إلى التاريخ ليسقط عليه أحزان اللحظة، واستطاع عبدالرحمن الشرقاوى أن يكتب مسرحيات إسقاط سياسية فكتب **الحسين ثائرًا**

وشهيدًا ولم تعرضا، وكتب وطني عكا وعرضت، والثلاثية، النسر الأحمر، النسر والغربان، النسر وقلب الأسد. ثم كتبت مسرحيات أكثر مباشرة وصراحة مثل محاكمة الرجل الذى لم يحارب للسورى ممدوح عدوان، والدراويش يبحثون عن الحقيقة، لمصطفى الحلاج السورى أيضا، ونداء الأرض لعدنان أبو شرخ الفلسطينى، ولعبة الحب والثورة لرياض عصمت والمهرج لمحمد الماغوط، السورى وكيف تصعد دون أن تقع لوليد إخلاص السورى وكتب عصام محفوظ، مسرحيةالقتل، وهى مسرحية سياسية لبنانية، لم تعرض.

إن شعوبنا العربية، ملّت أن تقوم بدور كبش الفداء وتتحول دائمًا إلى حقل تجارب للاجتهادات الخاطئة، والأدب هنا يعتمد أساليب ذكية لتحقيق مهام الرحلة، لكى تمارس الجماهير المنظمة ضغطها على قياداتها لسلوك الأسلوب الثورى السليم، الذى يبتعد بالجماهير عن خوض المعارك الجانبية، والتفرغ لإزالة آثار العدوان فى يونيو ١٩٦٧. وبدأ يظهر بوضوح أهمية المسرح السياسى بعد النكسة[1]. ولقد استطاع الطيب الصديقى فى المغرب أن يكسر

(١) لقد تخلّف المسرح العربى، قبل نكسة يونيو، عن معركة حركة فلسطين بالذات، والسبب فى ذلك راجع إلى التمزق فى وحدة البلدان العربية، من جهة، واختلاف أساليب أجهزة الحكم التى أسهم أغلبها فى قمع حركات التحرر والأدباء الأحرار عمومًا، وسدّ الطريق أمامهم للتعبير بحرية عن تطلعاتهم للتعبير عن مأساة فلسطين بشكل مباشر،بالإضافة إلى التفاوت الطبقى لبنية المجتمع العربى من =

حاجز الصمت الذى عرفه المسرح المغربى، وغدا الجمهور مشاركًا فى العمل المسرحى يناقش ويحاور يقبل ويرفض يعارض ويعترض من خلال الأعمال المسرحية السابق ذكرها، انطلاقًا من أن المسألة تخصّ هذا الجمهور أوّلاً وأخيرًا، لأنه يتحمل نتائج المعركة وبذلك أصبح المسرح بعد النكسة فى بعض الأحيان - إذا استطاع أن ينجو من الرقابة - مسرحًا للمعركة وأصبح رجال المسرح بإمكانهم المشاركة فى صنع تاريخهم الخاص وتاريخ أمتهم بإسهامهم فعليًّا فى حركة النضال، بغورهم فى داخل الأشياء والأسباب التى أدّت إلى الانتكاسة العربية، وفهم كل أبعاد مأساة إنساننا فى جميع أنحاء الوطن العربى ومعاناته عبر معركته الحضارية الضاربة ضد كل أوضاع السلب والتخلف والنكسة الحضارية المزمنة.

ففى المجتمع العراقى، نرى أن آثار العلاقات شبه الإقطاعية، شبه الاستعمارية تظل عالقة فى ذهنية البعض حتى مع ابتعادهم المصلحى عن علاقات الماضى، فالأفكار القديمة تظل تتمطّى فى عقل المجتمع الجديد فترة من الزمن حتى يتم لعقل المجتمع الجديد أن يكون متسلحًا باليقظة الفكرية،الثورية، بحيث يستطيع التخلص، من كل شوائب الماضى ولعلّ مسرحية المفتاح، ومسرحية الخرابة

= بلد لآخر، وعدم وضوح الرؤية، عند بعض قادة البلدان العربية وبقاء العديد من رجعية ورواسب الماضى. كما يرى محمد الجزائرى.

ليوسف العانى، لدليل على ذلك وبدأت فى بغداد. فى عام ١٩٧٣ تعقد المهرجانات المسرحية لفرق الشباب، تحت شعار المسرح فى خدمة الثورة والجماهير. واشتركت فيه العديد من فرق الهواة وعروضهم معظمها تعالج موضوعات سياسية محلية وعربية ولكن ثمة بعض أعمال قد سقطت فى منزلق الفهم الساذج للصراع الاجتماعى، من حيث إنها تقيم هذا الصراع بين خانتين مغلقتين، وبمواقف ثابتة واتخذت هذه الأعمال من الرمز، معنى تحقيريا خصوصًا فى المسرح المغربى للهواة.

أما فى سوريا، فإن المسرح، يعبّر تعبيرًا قويًّا عن المزاج القومى، الذى يتحوّل نحو الاشتراكية، وضدّ الإمبريالية، مسهمًا فى صنع إنسان جديد قادر على صنع واقع جديد. ولكن ثمة ظروف محيطة بالمسرحيين بوجه خاص تجعلهم إلى حد ما فى معزل عن مشكلات الناس وهمومهم الموجعة، برغم إدراكهم أن المسرح هو أوسع الأبواب التى تدخل منها الجماهير إلى عالم السياسة، تفهم بالحجة وتشارك بالرأى، فى أعنف مواجهة، يشهدها عصرنا الحاضر، مواجهة الشعوب المستعمرة للدول التى لا تعيش إلّا على الاستعمار، ومواجهة الطبقات المستغلة للطبقات التى لا تعيش إلّا على الاستغلال، ومن أشهر الأعمال المسرحية المعبرة عن هذا الوضع مسرحية، هملت يستيقظ متأخرًا، لممدوح عدوان، ولعبة الحب والثورة، لرياض عصمت، وهل كان العشاء دسمًا أيتها الأخت

الطيبة، لنفس الكاتب، والفيل يا ملك الزمان، لسعد الله ونوس.

ومما يلفت النظر، أن الأدب الفاضح للإقطاع قد تكاثر فى سورية خلال السبعينات، كما يرى محيى الدين صبحى، أى بعد اثنى عشر عامًا من أول محاولة للإصلاح الزراعى حدثت فى دولة الوحدة، بقيادة الرئيس الراحل جمال عبدالناصر فى أواخر عام ١٩٥٨، فماذا يعنى هذا؟ هل يعنى كما يقولون: إن الأديب يلهث دائمًا خلف السياسى؟ أم يعنى أن مشاغل الأديب فى الواقع لا تتطابق مع مشاغل السياسى؟ ويتساءل جلال خورى قائلا:

هل المسرح وسيلة تغيير؟ طبعا ثمة بعض التجارب ماثلة أمامنا، مثلاً تجربة المسرح الشعبى الفرنسى، فقد حاول مسرحيون شعبيون طرح أنفسهم كوسيلة تغيير وهنا كان الفشل، لأن النظام الرأسمالى يمتلك القدرة على أن يستوعب ويروض أى حركة نقدية، ويستخدمها لتنفيذ مآربه الشخصية.

المسرح لن يصنع ثورة.. ولكن ثمة فئات ثورية فى المجتمع، والمسرح هو مسرح تلك الفئات الثورية، ولكن المسرح وحده لا يصنع ثورة، وكل من يزعم هذا الزعم يقف موقفا مثاليا، ويسمح للنظام أن يستوعبه، وينتفع منه أيضا، أن يقع فى العمل الفردى الذى يقع فيه المسرحيون الأمريكيون، وانتفاضات الشباب فى أمريكا وأوربا وحركة الرفض.

هناك فئات قادرة على تغيير المجتمع، وتقوم بدور تاريخى وهى

البروليتاريا، ومسرحنا إذا أراد أن يكون ثوريًا، عليه أن يكون مسرح الفئات الثورية، وهو ليس وسيلة لتحقيق ثورة، فتصوير الوضع العربى لا يحرر فلسطين، بل ثمة قوى ثورية موجودة تتولى التحرير، ومسرحنا هو بمثابة الخلفية الثقافية والفنية والاجتماعية لهذه القوى، يصوّر النضال من أجل تحرير فلسطين، وهذا التصوير يجعل القضية واضحة وضوحًا أكثر، لدى الفئات التى تعنى بهذا النضال، وتعيش لأجله، هنا دور المسرح، والوضوح يأتى عندما تكون المتعة كاملة ومتكاملة، وكلما ازدادت المتعة، كانت القضية المصورة، أكثر وضوحًا.

معنى هذا فى رأى جلال خورى أن المسرح لا يغير نظامًا، ولن يصنع ثورة وحده ولابدّ كى يكون مسرحًا فعّالاً، أن يكون مسرحا للبروليتاريا، لأن دوره فقط يتمثل فى تصوير النضال من أجل التحرير والتغيير، وهنا نختلف مع جلال خورى، فى أن يكون المسرح للبروليتاريا فقط، لأن المسرح كفنٍّ جماهيرى هو لجميع المشاهدين بما فيهم البروليتاريا، ولأن المجتمع لم يتكون فى أى وقت من طبقة العمال فقط.

فكيف يتكلم الإنسان ويكون ضمير عصره، ما لم يعتنق موقفًا، مؤسسا على حقيقة علمية، تجاه تطور الفكر الاجتماعى والاقتصادى الذى يصوغ، طمأنينة الإنسان أو فزعه، ومن هنا كان اختيار الفنان ومدى قدرته على الالتزام بموقف تجاه عصره ومجتمعه، وهذا الالتزام

اختيار تقرره الإرادة الإنسانية الواعية المدركة وقناعة يمليها الضمير والعقل. والالتزام يختلف عن الإلزام الذى هو إجبار، وإكراه يفرضه الغير أوتفرضه الظروف على الإنسان فيكون فى ذلك مقهورًا مغلوبًا على أمره.

والالتزام، بحكم كونه اختيارًا إراديا، من قناعة الفنان بموقفه، فهو لا يعنى بالضرورة، التزامًا بمواقف السلطة الحاكمة، وآرائها، ومخططاتها، لكنه التزام بمواقف ضد الاستهانة بحقوق المجموع، أو اعتراض على وضع قائم سيئ إلى وضع أفضل منشود يراه الكاتب الملتزم، ويحرص على أن يضع الآخرين فيه، وفى صورة قناعاته هو، حرصًا منه عليهم وإخلاصًا منه لهم. «فصاحب الإبداع الملتزم، معرض لأن يصطدم بالسلطة، إذا ما تعارضت ممارساتها أو تطلعاتها مع ما يراه فى صالح الأفراد والجماعات، أو لأن يصطدم بالرأى العام السائد، يخالفه الرأى، ولا يرى مايراه، معنى هذا أن الالتزام مسألة نسبية، وليس بالضرورة أن تكون دومًا ضد السلطة، أيضا ليس بالضرورة أن تكون مع المجموع، لكن الأغلب والأعم أن يكون الالتزام دومًا ضدّ ما يعوق مصالح الجماهير، وضدّ كبت الحريات.

فالمسرح بين العرب المحدثين «ولد فنًّا سياسيا»[١]، منذ البداية،

---

(١) ترى تمارا بوتيتسينا، أن «مسرح خيال الظل، قد قدم إمكانية إيجاد متنفس لكراهية شعوب البلدان العربية للغزاة الأجانب، وبدأ يعرض هجاءه، لعادات وتقاليد الأجنبى».

هادفًا منذ البداية، ونظر إليه على أنه وسيلة تحضّر ومحاولة لتلافى مافات الأمة العربية من تطور ثقافى جاد، ومنذ أن كتب يعقوب صنوع أولى مسرحياته مطالبًا بالحكم النيابى أو مهاجمًا لاستبداد الخديوى، أو التدخل الأجنبى، أو ناقدًا لبعض الأخلاقيات المتخلفة السائدة فى المجتمع المصرى، ومنذ كتب عبد الله النديم، مسرحيته **الوطن**، وبدأ المسرح العربى - فى مصر - يكتسب ارتباطه الوثيق بالحركة الوطنية الديمقراطية، ويمكن القول، إن يعقوب صنوع، فى سبعينيات القرن التاسع عشر، راح يتابع عداءه الشديد لنظام حكم الخديوى إسماعيل، وكان ينظر إلى مسرحيات صنوع، من قبل السلطة الحاكمة على أنها مسرحيات مخربة، وتهدف إلى قلب نظام الحكم، مما جعل السلطة تعمل على غلق أبواب مسرحه، إذ كان يلجأ الى التهكم من عيوب النظام، ويجعل المشاهدين يفكرون فى متناقضات النظام، حتى يعملوا على تغييره. وكان الفارس هو المفتاح الوحيد الذى يصب به جام غضبه على الحكام، ولم يكن صنوع فقط أوّل صانع للمسرح السياسى الساخر فى مصر، ولكنه أيضا أوّل من ابتدع لغة مميزة أيضًا فى فن الهجاء من خلال مسرحه السياسى، فانتهى الأمر بيعقوب صنوع إلى النفى بفرمان من الخديوى، لأنه تجرأ على انتقاد السراى، وقد لا نستغرب هذا إذا علمنا أنه كان يعمل مع المفكر الثورى، عبد الله النديم.

وإذا كان المسرح المصرى قد خاض فى بداياته، ميدان السياسة

وحرض الناس على التخلص من الاستعمار الانجليزى والسراى، وخاصة فى مسرحيات سيد درويش الغنائية، وفى محاولات أخرى، فإن ذلك لم يكن يتعدى الإشارات أو الرموز، وأحيانًا يتناول الموضوع بشكل مباشر وجرىء، وكان ذلك الموقف يعتمد من حيث الأساس على الأفكار الوطنية التى سادت فى تلك الفترة، والتى كان للمسرح السياسى نصيب فيها، وثمة عديد من الأجواق قد استمرت فى تحدّى السلطة تحديًا مباشرًا وصريحًا، وذلك بمواصلة تقديم المسرحيات المصادرة من خلف ظهر الحكومة كلما كان إلى ذلك سبيلاً، كما يرى د. رمسيس عوض حيث يقول:

«إن هذه الأجواق تظاهرت بالانصياع شكلاً لأوامر السلطة، مع رفضها موضوعًا فى نفس الوقت. أى أنها آثرت أن تقاوم السلطة بأسلوب غير مباشر، وعلى أية حال، استطاعت بعض أجواق التمثيل أن تجعل أسلوبها فى المقاومة أشد خطرًا على السلطة من مجرد تشخيص الروايات الوطنية وذلك بأن حوّلت المسرح المصرى، من منتدى للفن أو الترفيه، أو الفن والترفيه معًا، إلى منتدى سياسى يلعب فيه التمثيل دورًا يكاد أحيانا أن يكون ثانويا».

وجعلت هذه الأجواق من المسرح نفسه، وليس من المسرحية فحسب - أداة فعالة لإثارة الأفكار وتهييج الخواطر، وذلك عن طريق تقديم مسرحيات بريئة، تجيزها السلطة، ثم السماح لبعض الخطباء أن يعتلوا خشبة المسرح لإلقاء كلماتهم النارية الملتهبة فى

تمجيد الحرية، أو بإضافة عبارات ليس لها وجود فى النص المسرحى المصرّح به».

معنى هذا أن الدكتور رمسيس عوض ينبه إلى أن العرض المسرحى، كان يحتمل الإضافة والحذف، بعد أن تكون الرقابة قد وافقت على النص البرىء، ولكننا فى دراستنا هذه نلجأ إلى تحليل النصوص ذات المضمون السياسى، وليس العروض المسرحية؛ لأن الإضافات التى أشار إليها الدكتور رمسيس عوض إشارات غير متضمنة فى النص الأصلى. وقد وقفت الحركة النقدية فى ذلك الوقت عام ١٩٠٥ إلى جانب العروض المسرحية السياسية، فيعتبر الناقد أحمد حلمى مسرحية ابن الشعب عملا اجتماعيًّا وسياسيايتضمن دفاعًا عن حقوق الشعب، ضدّ مغتصبيها من الأشراف والنبلاء، وقد أشارت صحيفة الأهرام فى مقالها المنشور بتاريخ ١٦ مارس ١٩١٤، بالصفحة الأولى يسجل كاتبه «أن المسرح المصرى بدأ يواجه سلطات الاحتلال البريطانى فى عام١٨٩٢»، واتخذت مقاومة المسرح المصرى لسلطات الاحتلال صورتين مشروعتين أولاهما: مطالبة الحكومة بتخصيص جانب من الميزانية لإعانة الأجواق المصرية؛ إذ أنه ليس من المعقول أن تتمتع الفرق الاجنبية وحدها بأموال المصريين، وثانيتهما: المطالبة بإنشاء معهد لتدريس الفنون المسرحية على أسس سليمة وبطريقة تضمن لفن التمثيل فى مصر دوام الرقى والتقدم، وذلك تأسيسًا على دور المسرح المصرى فى مقاومة طغيان

السلطة المستعمرة فى ذلك الوقت.

ولقد كان أحمد على باكثير، أوّل من تنبّه بمسرحياته إلى خطورة الاستيطان الصهيونى فى فلسطين، فكتب مسرحية إله إسرائيل، ومسرحية شعب الله المختار وشيلوك الجديد. وذلك قبل أن يتيقظ كتاب كثيرون إلى الخطر الصهيونى[1]، كذلك كانت مسرحيتاه «مسمار جحا، وإمبراطورية فى المزاد، تتضمنان تعريضًا بالاحتلال الإنجليزى لمصر.

أما من ناحية مسرح الإسقاط السياسى، فيرى الدكتور على الراعى، أن مسرحية صدق الإخاء لإسماعيل عاصم هى أول مسرحية مصرية بها إسقاط سياسى، فالمسرحية تناقش فى فصلها الرابع أمور مملكة ما - واضح تمامًا أنها مصر - مناقشة عصرية جريئة، فتتصدى للحرية والتعليم وحق تكوين الأحزاب متوسلة بقناع رقيق من التاريخ، كما تشير المسرحية فى موضع آخر منها إلى حقيقة أن تفرق المصريين عن حقهم أدى إلى طمع المستعمر فى أرضهم. وفى عام ١٩١٩، كتب توفيق الحكيم مسرحية مفقودة، تحت اسم الضيف الثقيل، وهى تشير للاحتلال الإنجليزى فى مصر. ولقد

---

(١) لقد خرجت مسرحيات فلسطينية سياسية أيام الانتداب فى فلسطين، ونبهت إلى المأساة الفلسطينية والخطر الصهيونى، وكانت تحضّ على عدم بيع الأرض لليهود، وترفض النفوذ الأجنبى وتدخله فى الشئون الداخلية للعرب. كما يرى الدكتور على الراعى.

شاعت فى المسرح موجة من النقد والتعرية للسلطات الحاكمة وللطبقات المستغلة، فمنها مثلا محاولات مسرح الريحانى الانتقادية بطابعها الإنسانى، وبتناوله نماذج مسحوقة وأخرى طاغية ومتغطرسة تمتص دماء الكادحين. لكن ما يؤخذ على هذه النوعية من المسرحيات الريحانية أنها كانت تلجأ إلى نهايات تصالحية سعيدة ترضى معظم الأطراف.

إن الدراما المعاصرة تكاد تقترب فى بعض الأحيان بشكلها السردى، ومنهج مناقشة قضايا الساعة من شكل الجريدة الحية الذى يغلب عليه سمة التحريض والإثارة، ولقد ظهر هذا الشكل فى مسرح الشوك فى عالمنا العربى ومسرح القهوة أيضًا، ذلك لأن مشاكل الجماهير العربية فى مسيس الحاجة لصيغة تعبّر عن قلقها. ونظن أن مسرح الشوك ومسرح القهوة بتحريضهما المشاهدين لاتخاذ موقف بغية فضح الواقع وتغييره، هما أقرب الأشكال باتخاذها موقفًا هجوميا من الجماهير التى يلهبها بسيل من الكلمات والأفعال رغبة أن تتجرد هذه الجماهير من سلبيتها ودفعها لاتخاذ موقف من الأحداث.

ولقد تأسس مسرح الشوك، كفن تحريضى على يد الفنان المسرحى عمر حجو مشاركًا معه لفيفا من الفنانين الشبان، وعددا من الفنانين النجوم مثل دريد لحام، ونهاد قلعى متخذًا شكل الكباريه السياسى الذى يستند فى تقاليده، لتقاليد المسرح الشعبى فى الأرض

العربية، فهو لا يقدم عرضًا مسرحيا متكاملا، ولا يهتم بالأصول الدرامية العلمية، وإنما يهتم أولا وأخيرًا بالنقد والتحريض الاجتماعي، من خلال المباشرة فى تناول القضايا وتعريتها مستخدمًا الكلمة البسيطة «علمكشوف»[1]، فهو كلمة وجمهور، والممثل فيه إنسان عادى. كما أن مسرح الشوك بحكم طبيعته الفنية لا يحتاج مخرجًا ولا عوامل إبهار مساعدة، إلّا بالقدر الذى يخدمه، وهو قدر ضئيل لأنه مسرح قهوة حقيقى يجب أن يسهل نقله وتنفيذه فى أى مكان. ومسرح الشوك يقوم على اللوحات الدرامية القصيرة والسريعة والمنفصلة، لكن يجمعها فى النهاية غرض واحد، ومفهوم أساسى يراد طرحه منتقدًا الأخطاء الشخصية والجماعية من خلال نظرة انتقائية بالدرجة الأولى، أى تقدم شيئًا من الواقع، وهو يهدف من خلال أسلوبه إلى كشف الأخطاء، رغبة فى العلاج وإسهام الجميع فى هدف الوصول إلى التغيير نحو الأفضل.

والمهم فى مسرح الشوك، هو ماذا يريد أن يقول؟ وهنا تكمن الصعوبة فى مرحلة البحث عن صور جديدة مرتبطة بواقعنا العربى، تملك إمكانية التعبير الساخر لعيوب سلبية لها تأثيرها فى المواطن

---

(١) (لقد استغل الفنان سوسو، حبّ ودعم المتفرجين لتثبيت دعائم الهجائية السياسية الموجهة ضدّ عيوب المجتمع الحديث، فوق خشبة مسرحه بجرأة وشجاعة أكبر، وقد كانت بعض انتقاداته السياسية، تكلفه غاليًا فى بعض الأحيان، وصلت به إلى حدّ دخوله السجن فى أحد الأيام).

العربي. ويؤكد دريد لحام، وجهة النظر هذه، في مسرح الشوك بقوله:

«أنا أكتب بعض المشاهد... كما أن بعض أصدقاء المسرح يقدمون أفكارًا واقتراحات بمشاهد، ثم أجمع تلك المشاهد كلها، وأصقلها وأهذبها وأحورها وأعدّها، بحث يشكل كل مشهد بمفرده وحدة، ولكنه في الوقت نفسه يكون منسجما مع بقية المشاهد.

بعدئذ، توزع النسخ المطبوعة على العاملين في مسرح الشوك وعلى أصدقائه، ثم تناقش المشاهد نقاشًا طويلا، لتستأنف بعد عملية الصقل وتظل مستمرة[1]، حتى أثناء العرض.

وأخيرًا من الممكن أن أصف أسلوب عملنا في مسرح الشوك بأنه بداية جيدة لعمل جماعي يرمي إلى تقديم عمل فني نظيف ملتزم بأرضنا وإنساننا».

معنى هذا أن مسرح الشوك يستعمل في طريقة كتابته، نفس كتابة عروض الجماعات المسرحية، والتي يشترك في عملية صقلها

---

(١) ترى تمارا بوتيتسيفا، أن بعض مسارح الشرق العربي المحترفة، في أيامنا هذه تبني الأحداث في عروضها، بشكل تعطي فيه للممثلين إمكانية الاتصال بالمتفرجين، بطريقة الارتجال، وتبادل النصح والرأي معهم، أو طلب الدعم منهم، وهذا صحيح إلى حدّ كبير وترى أيضا تمارا بوتيتسيفا، أن الكثير من العروض العربية، تعتمد على الارتجال، حيث يكون ردّ فعل المتفرجين على تصرفات أو أسئلة الممثلين، قد تكون محددة من قبل، كما تكون الأقسام الأساسية لتدخل المتفرجين في الفعل المسرحي معروفة سلفًا، ومع ذلك يظلّ التأثير غير عادي.

الجماهير المشاهدة، بالإضافة إلى مقترحاتهم حول العرض المسرحى والذى دومًا يتجدد وفقًا لرؤية المتلقى على أساس من روح الورشة المسرحية.

ويعترض عبدالله أبو هيف على الطريقة الانتقائية لمسرح الشوك، ويرفض مشاركة الجمهور لأن هذه النظرة الانتقائية فى نظره مهما غاصت فى الواقع، ستصاب بعصيبة الطفو فوقه، أى لن تكشف عن علاقاته بالفهم الصحيح، لأننا فى الفن نبنى واقعًا جديدًا، نغير واقعا أو نعيد بناءه.

وهذا القول، يصح فى حالة الكتابة لمسرح الإسقاط السياسى، الذى يهتم بالفن المسرحى، أكثر من اهتمامه بالسياسة المباشرة، فيعمل على إعادة صياغة الواقع مرة أخرى من خلال الإبعاد الزمانى أو التاريخى، أو الإبعاد المكانى[1]، أما فى مسرح الشوك، كمسرح للتحريض والإثارة، فإن الهدف الأساسى السياسى، المراد توصيله، يحتم أن يحتل مرتبة أولى، ويأتى الفن المسرحى فى المرتبة الثانية، وعليه فإن مسرح التحريض والإثارة، ومن بينه مسرح الشوك، يتمثل فيه كثير من السياسة وقليل من الفن.

ويعتمد مسرح الشوك على تقديم الأخطاء والعيوب، بأسلوب

---

(١) يرى سعد أردش أن الكاتب المعاصر، يعالج غالبا قضية اجتماعية مطروحة، حتى ولو لجأ فى ذلك إلى قناع من التاريخ، أو من بلد بعيد.

«الكاريكاتير» مضخّمًا الأخطاء وطرحها بشكل يثير النفور، لأن تلك الأخطاء، ما أن تتجسّد وتظهر حتى تُفضح، وفضحها بشجاعة هو الخطوة الأولى نحو الخلاص منها وتغييرها، والقضاء عليها، وهنا تتمثل المهمة الأساسية لمسرح الشوك، وهى بالضبط فضح الأخطاء الموجودة فى المجتمع وتسليط الأضواء عليها تسليطًا يشتمل على التحريض ويعمل على محوها، فهو مسرح يشخّص المرض أو العيب الفردى أو الاجتماعى، ويترك للمشاهد دوره فى العثور على الدواء، احترامًا منه لعقلية الجمهور على اعتبار أن المشاهد جزء من العرض المسرحى، مشارك فيه بيقظته، وفاعليته[1]، مع مايجرى أمامه، لأن المشكلات المطروحة، عادة ما تكون فى مسرح الشوك، هى مشكلات الجماهير معبرة عن آرائهم، ومن هنا تأتى مسئولية المشاهد فى العمل على تغيير الواقع السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى نحو الأفضل، فالقدرة على تغيير الواقع موجودة داخل الإنسان المتفرج، كما أن السلطة أيضا تملك الوسائل القادرة على التغيير، وهاتان القوّتان: المتفرج والسلطة، هما المسئولان الأساسيان عن

---

(١) يرى الدكتور على الراعى، أن العلاقة المباشرة بين العروض المسرحية، وبين جمهور النظارة - تلك التى تجعل من الطبيعى أن يتدخل الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص وأحداث، إما بالتعليق، أو بالاستحسان المسموع الصوت، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف.. وهذا ما نبّه إليه برخت فى مسرحه ضمانًا ليقظة المشاهد، وهذا أيضا ما قامت به الجماعات المسرحية.

تبديل الواقع، لأن موضوعاته أساسًا، مأخوذة من البيئة، موجهة إلى المواطن العادى بواسطة كلمة مكثفة مقنعة وأفكار عارية مباشرة، لاذعة، ساخرة، ناعمة وخشنة فى وقت واحد، تلبية لظروف حضارية صعبة، مرت بالأمة العربية، خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧.

إن مسرح الشوك، مجرد صورة لما يمكن أن يقوم به المسرح السياسى، كمنبر للنقد السياسى الجاد، والوخز الاجتماعى، الذى لم يترك أحدًا، سواء من المثقفين أو المسئولين أو التجار، أو العمال، أو الفنانين أنفسهم، فهو صيغة سورية مثل المقاهى المسرحية، والمسرح الحى فى الغرب، وقد يكون تطويرًا ذكيًا لفكرة الاسكتش الفكاهى التقليدى، أو احتفالاً فنيًّا جماعيا لصالح المجتمع، بل هو أقرب ما يكون إلى الجماعات المسرحية، ومسرح الصحف الحية من حيث اعتمادهما على فكرة النقد السياسى والاجتماعى المباشر، والشجاع ويؤكد، بهاء طاهر هذا، فيقول:

«إن أروع مافى الموضوع هو الفكرة ذاتها، فكرة النقد الاجتماعى والسياسى المباشر، عن طريق مسرح الشوك، وهى وظيفة عتيقة للكوميديا، أحياها مسرح الشوك، بعد موات طويل.

وليس أبرز ما حققه مسرح الشوك هو الشكل المسرحى الجديد، فحسب، بل إننى أعتقد أن تطوير الشكل بصورة ما، هو الضمان الوحيد، لكى لا يتحول مسرح الشوك إلى فرقة (ساعة لقلبك) للنكت السياسية، وهذا الخطر موجود بالفعل.. فبعض الفقرات

تتسم بالسطحية، والأخطر من ذلك أن البعض الآخر يميل إلى تهوين مشاكل كبيرة، وتحويلها إلى مجرد نكتة. ولكن المرء يفترض حسن النية، ويغتفر ذلك لأن معظم الفقرات تتصف بالفعل، بالجرأة والنفاذ إلى جوهر المشاكل، ومن ثم إلى قلب الجمهور.

والنجاح الحقيقى لفرقة مسرح الشوك، هو نجاحها فى ذلك على وجه التحديد: أن تشغل الجمهور بمشاكله الحقيقية».

ومن منطلق ذلك المضمون السياسى الاجتماعى، التحريضى، يأتى الشكل الجديد، والطليعى لمسرح الشوك، كمسرح سياسى تحريضى.

ولكن هل من الممكن اعتبار كل مايقدمه مسرح الشوك كعروض مسرحية سياسية تحريضية، شريفة المقصد؟.. ثمة بعض الآراء، تشير إلى أن مسرح الشوك، قد استغل الأحداث السياسية، التى تطرأ على الساحة العربية، وكوّن لنفسه جمهورًا، يرغب فى السخرية المرة على حساب القضايا المصيرية، فعمل مسرح الشوك فى كثير من عروضه على إرضاء وإشباع ذوق جمهوره النقدى،حتى ولو كان على حساب التهكم من الأمة العربية، خصوصًا بعد نكستها فى عام ١٩٦٧، لدرجة أن هذا المسرح، قد توقف عن هجاء الأمة العربية بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣، ووجه نقده وسخريته إلى لبنان ذاته.

ومن أشهر عروض مسرح الشوك، عرض لا تساموحونا

للمخرجين فيصل الياسرى، وعلاء كوكشى، وعرض فى عام ١٩٧٢، وعرض **ليلة ما بتتعوض**، وعرض **مرتى صناعة محلية**. وفى تلك العروض هناك اللوحة الانتقادية، ذات الهدف السياسى والاجتماعى المباشر، إضافة إلى الثوب الشعبى الدرامى.

أما أجرأ عروض مسرح الشوك، فيتمثل فى تجربة المخرج والممثل السورى أسعد فضة، والذى تأثر كثيرًا، بمسرح الجريدة الحية، عندما عرض **براويظ أى البراويز**، والذى يلخّصه لنا فتحى العشرى، حيث يقول:

«والعرض، يقدم فى أربع عشرة لوحة، يربط بينها رباط واه يتمثل فى حمارين يلبسان، ثوب البشر، هربا من المعاملة المزرية التى يعاملان بها من الناس، وينزلان إلى المجتمع الإنسانى يجوبان الأسواق والطرقات والمكاتب فيفاجأ ان فى اللوحة الأولى داخل مبنى الشرطة بأن الإنسان يُضرب ويهان ويعامل بطريقة أكثر سوءًا من تلك التى يعاملان بها.

وتنبع المفارقة الكوميدية من أن المهان ليس هو المقصود، وإنما حدث خطأ نتيجة لتشابه فى الأسماء.. وفى لوحة ثانية يشهد أن حوارًا طريفًا بين أحد رجال البوليس السياسى وأحد القادة المختلفين.. وتجىء الحركة الكوميدية على هيئة نكتة عندما يردّ المتهم على أخطر سؤال يوجه إليه فى النهاية، وهو إلى أى الأحزاب ينتمى اليوم، بقوله أنه الآن على المعاش.. وفى لوحة ثالثة تعدّ أطرفهم

جميعًا، يرقب الحماران المتنكران اثنين من الموظفين أحدهما يسأل الآخر عن أحوال الأسرة فردًا فردًا، فلا يتلقى غير إجابة واحدة مؤدّاها أنه توظف أو أنها توظفت، فالكل يفضل الوظيفة على أى شىء آخر لأنه يأخذ أجرًا دون أن يعمل.. واللوحة تعتمد على كوميديا الكلمة وأداء الممثل المتفوق.. وتصوّر لوحة أخرى إلى أى مدى يتواطأ رئيس الشرطة مع المهربين على الحدود، حتى أن المهرب يضع الجنديين الشريفين، موضع الشبهات، ويتسبب فى تحويلهما إلى التحقيق.. أما اللوحة الأخيرة، فترسم صورة عامة للوضع الراهن حيث يقود السيارة ذات عجلات القيادة المتعددة، أكثر من قائد، فى أكثر من اتجاه مما يؤدّى إلى تفسخ السيارة وتحطيمها وفى كل مرّة يحاولون الوصول إلى اتفاق على السير فى اتجاه واحد، بقيادة أحدهم، لا يوفقون إلى حلّ، ويتعقّد الأمر أكثر وأكثر.. وهنا يضيق الحماران ذرعًا بالحياة الإنسانية فينتزعان قناعيهما، ويفضلان العودة إلى طبيعتهما الحيوانية.

وواضح من عرض براويز أن الحيوان يرفض أن يستمر فى مجتمع به كل هذا التناقض وهذه الانتهازية وهذا التفسخ. ومن خلال الضحكة السوداء يعمل العرض على إلقاء الضوء على هذه الأوضاع لتنبيه المشاهد إلى هذه السلبيات فيعمل من خلال هذا الدرس، على التغيير نحو الأفضل.

ويحدثنا جلال خورى عن عرض قبضاى، وهو من عروض

مسرح الشوك ويتناول مفهوم البطولة والعنف فى عالمنا القائم على العنف بمظاهره المختلفة سواء أكان العنف الظاهر، مثل الحروب والقمع أم العنف المبطن مثل الاستثمار واستغلال الإنسان للإنسان،

ويمكن أن نطرح العديد من عروض مسرح الشوك مثل عرض **المارسيليز العربى**، والذى أصبح اسمه فيما بعد **يمين يسار.. در**، من إخراج خالد غيتانى وأنطون كرياج، وهو عرض أبسط ما يقال فيه إنه إهانة للإنسان العربى وهذه العروض فى معظمها تهتم أساساً بالناحية السياسية والتى تكون مباشرة فى أغلب الأحيان، أكثر من اهتمامها بالناحية الدرامية مما يجعل انتماءها إلى المنبر، أكثر من انتمائها إلى المسرح. والعرض الذى تنطبق عليه هذه الأوصاف عرض **خيمة كراكوز**، حيث شخصية المهرج هى الشخصية الرئيسية التى تضحك الجمهور وتبكيه، ويحرض زملاءه العاملين فى الخيمة على التمرد والمطالبة بالحرية والعدالة، ويتصدّى للاقتصاد الحر، والديمقراطية، ويتعرض للإغراء والقمع والمحاكمة، ثم تأتى فى النهاية أغنية رافضة، تقول ما كانت المسرحية تطمح إلى قوله، وواضح أن العرض كان عبارة عن لوحات انتقادية ساخرة من معظم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تماماً مثل عرض **كاسك يا وطن** والذى يضيف إلى ما سبق، الإشارة بشكل مباشر إلى مأساة فلسطين وكيف أن الآباء، قد خرجوا من قبورهم ليسخروا من جيلنا الحالى، الذى أضاع فلسطين ويحررها على الورق

أو بالشعارات فقط. ومسألة خروج الآباء والجدود من قبورهم خصوصاً القواد الذين تركوا بصماتهم وانتصاراتهم علامات مضيئة فى التاريخ العربى، مسألة مكررة فى معظم العروض المسرحية السياسية التى تلجأ إلى الإبعاد الزمانى، والمثال القوى هو مسرحية **المهرج**، لمحمد الماغوط بالإضافة إلى العديد من المسرحيات مثل مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، لسعد الله ونوس، **والدراويش يبحثون عن الحقيقة** لمصطفى الحلاج، **وثورة الزنج** لمعين بسيسو، **باب الفتوح** لمحمود دياب.

وفى الوقت الذى كانت تعرض فيه عروض مسرح الشوك فى لبنان، وسوريا، ظهرت تجربة مصرية، تحريضية أيضاً، واتصلت اتصالاً وثيقاً برجل الشارع وكان لها دورها المؤثر والحاسم فى جبهتنا الداخلية فى ظروف معركتنا الحضارية بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، وأقصد بها تجربة مسرح القهوة والتى قدمها ناجى چورج، كمؤلف شاب مع مجموعة من الشبان المتحمسين مسرحيًّا وسياسيا، فقدمت عرضين أولها، مسرحية **قهوة المعلم أبو الهول**، لا يستغرق عرضها أكثر من خمس وأربعين دقيقة، وتدور أحداثها فى أحد مقاهى السويس أو الإسماعيلية كخط مواجهة لنيران العدو الإسرائيلى، طارحاً فى المسرحية نوعين من النماذج الأوّل: نموذج سلبى انتهازى، والثانى: نموذج الوطنى ابن البلد، وينتقد العرض النظام الرأسمالى الانتهازى الذى لا يهمّه إلاّ زيادة ثروته، متمثلاً هذا النموذج، فى

المعلم أبو الهول.

والمسرحية باختصار (رغم حشدها للنماذج البشرية) تدعو للخروج لملاقاة العدو الذى يتربص بالأمة العربية، وألّا ننتظر حتى يأتى إلينا، ساخرة من البورجوازيين المثقفين الحالمين والذين ليست لديهم القدرة على الفعل، والمسرحية تكاد تقول بشكل مباشر: «إن معركتنا مع العدو يجب أن تكون على مستوى الشعب كله، وبرغم ما يمكن أن يؤخذ على العرض من بعض السلبيات، إلّا أنه استطاع أن يحقق التلاحم والمشاركة، ومخاطبة عقل المشاهد (إلى جانب وجدانه) فلم يكن جمهور المقهى، هو ذلك المتفرج السلبى، ولكنه كان مشاركاً فى العرض، يمثل دور المتفرج من خلال التحام خشبة المسرح بالصالة، واكتسب الجميع حالة التمسرح، من خلال مقارنة أدوار أبطال العرض، بالمشاهدين، الذين تمثلوا أنفسهم مكان الأبطال، مشاركين أحياناً فى الحوار، بل فى الفعل المسرحى، ولهذا لم يكن غريباً» أن يهبّ أحد المشاهدين يوماً ليزعق مطالباً بفتح الباب، وإنقاذ الفتاة التى كان المعلم تركها خارج مقهاه وقت الغارة، خوفاً على ممتلكاته.

ويمكننا أن نطرح العديد من النصوص العربية التحريضية، لكن لا يفوتنى أن أشير إلى مسرحية **البعض يأكلونها والعة**، والتى كتبها نبيل بدران وأخرجها فى مصر هانى مطاوع، ومثل مسرحية **نحن الملك** للمغربى محمد خير الله، وهى مسرحية تحريضية تسجيلية،

تدعو للثورة على ملك المغرب، وتذكر بحادث الطائرة الهليكوبتر، كذلك مسرحية عراضة الخصوم لعلى عقلة عرسان، والتى تنادى وتحرض بأخذ موقف تجاه معاهدة السلام، ومسرحية - مع التحفظ - البلدوزر لمعين بسيسو، والتى تحرض الجماهير المصرية والعربية باتخاذ موقف تجاه ما حدث للمسيرة الليبية إلى مصر لأنها تعليق من وجهة نظر ذاتية، حول عناوين الصحف الليبية، التى تابعت المسيرة، كل ذلك بالإضافة إلى عروض مسرح الحكواتى[1] فى لبنان.

ومما لا شك فيه أن فترة الستينيات من هذا القرن العشرين، هى الفترة التى شاهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث، وهى أيضا الفترة، التى طرح فيها المدّ الاشتراكى فى بعض البلاد العربية، وهى أيضا تعدّ العصر الذهبى للمسرح الملحمى فى مصر وفى عالمنا العربى، فالتيارات المعاصرة فى المسرح العربى، مثل مسرح السامر، ومسرح الفرجة والحكواتى، والمسرح الاحتفالى، وغيرها تحمل بعض

(١) يميز مسرح الحكواتى فى لبنان، ببناء فكرته على أساس البحث عن قصة أوحكاية شعبية من التراث أوالتاريخ، يختارها فنانو مسرح الحكواتى جميعًا، فتدور المناقشات فيما بينهم لوضع الخطوط الرئيسية للمسرحية، ورسم الأفكار الجوهرية، لكل مشهد على حدة، ضمن سياق مسرحى مترابط، تماما مثل جماعة مسرح الشوك، ولذلك، فإن النص الحكواتى قابل للإضافة والحذف والتعديل وفقًا لتفاعل الممثلين والمشاهدين أثناء العرض البسيط وشبه العارى من الديكور والإكسسوارات المسرحية، مما يسهل نقله فى أى مكان، ومما يوفر النفقات الاقتصادية، لكى يصبح مسرح الحكواتى مسرحًا شعبيا مستقلا عن أية سلطة.

السمات البريختية، وتعد صورًا للتجاوب العربى، مع المدّ البريختى العالمى؛ لأن ظروف عالمنا العربى كما سبق أن طرح الباحث فى فصل سابق، كقضية المصير العربى والاهتمام بقضية الحرب والسلام، ودور الإمبريالية العالمية فيهما، والظروف الاقتصادية ونقد السلبيات، بل ونقد الذات العربية أدّت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى، لدعوة الجمهور العربى للمشاركة فى قضاياه، وإلى المزيد من الصحو الثقافى والفنى. ففى فترة، ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ظهرت الكتابات المسرحية العربية، والتى كانت انعكاساً وتعبيراً عن القضايا المصيرية، ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فنّ الكتابة المسرحية وحده، بل تجاوزه إلى منهج الإخراج المسرحى، فقد عمد المخرجون إلى الاتجاه إلى المنهج البريختى فى الإخراج طلباً ليقظة المشاهد ووعيه بالقضايا المصيرية التى تعنيه، وكسر الحائط الرابع، وشعر المشاهد أنه مشارك فى الحدث وأن ما يدور على خشبة المسرح لابد أن يتخذ موقعًا منه. فتحوّل المسرح فى عديد من العروض العربية، إلى أداة تعليمية، وأن القضايا الجادة المعروفة تتطلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف، بغية التغيير.

لقد عرضت مسرحية بريخت، **الاستثناء والقاعدة**، على خشبة المسرح العربى، وفى مصر، أخرجها فاروق الدمرداش، وفى دمشق أخرجها شريف خزندار، ثم توالى تقديمها بعد ذلك فى عديد من

الدول العربية إلى أن أخرج سعد أردش الإنسان الطيب في مصر عام ١٩٦٧، ثم تلتها دائرة الطباشير القوقازية وهذا يؤكد، انفتاح عالمنا العربى، وفقاً لظروفه الحضارية، على التجارب المسرحية السياسية الملحمية، لأنها من أنسب الأشكال المسرحية لمعالجة وطرح القضايا، التى تهم المشاهد العربى.

ولم يكن جديداً على المشاهد العربى، ذلك المنهج البريختى التغريبى، الذى يعمد إلى كسر الإيهام، ومشاركة المتلقى، فهذه مسألة نجدها فى السامر الشعبى وفى مسرح السيرك إلى جانب وجودها عند بريخت، ولكن المسرحيين العرب، لم يدركوا - فى البداية - من مسألة كسر الإيهام، إلاّ أنها تتمثل فقط فى شكل الراوى الملحمى الذى يقطع الحدث ويجعل انتباه المشاهد دوماً فى حالة يقظة كاملة، وتؤكد تمارا بوتيتسيفا على ذلك فتقول:

«ولكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا فى إبداع بريخت بذرتين ثمينتين الأولى - منهجه فى التقريب. فقد اتضح أنه قريب إلى حدٍّ ما من تقاليد المسرح العربى الذى كان يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج. ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائى جدا أحيانا فى المراحل الأولى: فلم ير مخرجو ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصيات، إلاّ الراوى الذى يستعرض أفكاره وأفعاله دون إحساس أو تأثر. والبذرة الثانية اتجاهه السياسى طبعاً، وقضايا الساعة التى تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح العالم العربى

فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال».

وسر اهتمام المخرجين العرب، والتركيز على شخصية الراوى بقصد كسر الإيهام، يرجع إلى تأصل مفهوم الراوى الشعبى فى الوجدان العربى، فلقد كان الحكواتى[1] يستعمل الأسلوب الملحمى فى تقديم عرضه الفنى للجمهور، ويؤكد على عقلة عرسان ذلك، فيقول:

«الحكواتى يقدم الحكاية وبطولات الأبطال وعلاقتهم بعضهم ببعض ويصور انفعالات الناس بتلك البطولات وانعكاساتها عليهم من خلال إطار مشوق لقصة مكتوبة شعرًا، ويؤديها الحكواتى غناءً أو ترتيلاً يرافقه لحن بسيط وهو فى أدائه يكسب المواقف حيوية ملائمة بمنحه الكلمات والشخصيات الانفعال الملائم. وكانت عملية القطع - قطع الاسترسال والتواصل تأتى عن طريق الانتقال من حدث إلى حدث ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمة وفى إطار السرد نفسه».

فاستخدام وسيلة الحكواتى كفيلة بكسر الإيهام المسرحى وجعل

---

(١) يعرف الدكتور عبد الحميد يونس الحكواتى بنوع من الممثل الفرد يقوم بتقليد الأشخاص والأصوات ويتوسل بمحاكاة الحركة والإشارة أيضا، ولم يكن ينقل أصوات الناس فحسب، بل كان يقلد أصوات الحيوان أيضا، وكان الشعب لا يلتمس عنده تمثيلاً جادًا وإنما يلتمس ما يثير الضحك ويشيع البهجة، ولا تزال له نظائر فى الفنون التمثيلية الهزيلة إلى اليوم.

المشاهد فى يقظة دائمة لاستيعاب قضاياه المعروضة، بالإضافة إلى كسر الجدار الرابع الذى يفصل مكان التمثيل بما تقوم عليه من أحداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور. لأن الحكواتى دومًا يقوم بعمل علاقة تلامسية مع المشاهد كما أن المشاهد مدعو للمشاركة، وعندما يرافق الجمهور تطور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوى الذى يعبر عنها من حال إلى حال، نجد أن كل مشاهد من خلال يقظته يبدأ فى تحديد موقفه معبرًا بالقول أو الفعل استهجانًا أو استحسانًا، وتصل الأمور فى بعض المواقف إلى تضارب الأفراد والجماعات دون الحاجة إلى تذكيرهم دائمًا بأن يكونوا قضاة أو مراقبين، تماما كما حدث فى مسرحية سعد الله ونوس مغامرة رأس المملوك جابر. التى كان الجمهور فيها يشارك فى العمل المسرحى ويقطع الحدث ويعلق عليه طارحًا علاقة جدلية مع «الحكواتى»[1] أو راوى قصة مغامرة رأس المملوك جابر، كاسرًا الإيهام أحيانًا ومندمجًا فى حكايته مرة أخرى. وفى هذا الصدد يقول عبد الكريم برشيد:

«ففى الحلقة يندمج الراوى فى الدور كما أن الجمهور من جهته

---

(١) يتغير اسم الحكواتى على حسب البلد العربى (ففى الجزائر اسمه القوال) وفى مصر وسورية (الحكواتى) وفى العراق (المحدث) وكان يطلق عليهم فى عهد العباسيين السماجة باسم الممثل الذى أوجد هذا النوع من الفن الشعبى.

يندمج في الراوى، ولكن هذا الراوى يضع لنفسه فواصل معينة يقف عندها مرة بعد أخرى، وتتجدد هذه الفواصل، خلال مطالبته الجمهور بالصلاة على النبى أو صبّ اللعنة على الشيطان أو الدخول مع الجمهور فى حوار أو إيقاف الأحداث الفنية من أجل جمع التبرعات من المحسنين، الشىء الذى يجعل هذا اللون من الاندماج قائمًا على الوعى بالواقع كشىء محسوس وبالحلقة كفن وكحكاية فالاندماج - كتمثيل - موجود هنا بين فواصل من اللاتمثيل الشىء الذى يجعل التمثيل يكون فى خدمة الواقع وليس العكس كما هو الشأن فى الاندماج التطهيرى، فالفواصل هى لحظات للتأمل، لحظات ننفصل فيها عن الواقع لنراه أحسن. ولكن سرعان ما نعود إليه. فالاندماج مع الفواصل يجعلنا ذاتًا وموضوعًا فى الوقت نفسه. ولكننا لن نكون بأية حال، ذاتًا تتفرج، لأن الموضوع هو نحن. وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنا ونحن نملك القدرة على تغييره، وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية».

فالجمهور فى المسرح السياسى الملحمى، لا يندمج اندماجًا انفعاليا كاملاً فى العرض المسرحى، وإنما يقوم بينه وبين العرض المسرحى مسافة تتيح له أن يتأمل ويفكر ويحكم ويتخذ موقفًا تجاه المعروض؛ ولهذا يعمل المسرح السياسى الملحمى على مخاطبة العقل إلى جانب مخاطبة العاطفة.

وبالإضافة إلى طريقة الكتّاب المسِرحيين العرب فى استخدام

الراوى لكسر الإيهام، استعملوا أيضًا معظم وسائل التغريب البريختية.

ومن أشهر العروض المسرحية التى سارت على النهج الملحمى هى مسرحيات **ثورة الزنج** و**مأساة جيفارا** للفلسطينى معين بسيسو الذى لجأ إلى الإبعاد التاريخى ليطرح هموم الواقع العربى المعاصر، ومسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** و**الملك هو الملك** للسورى سعد الله ونوس الذى لجأ فى الأولى للتاريخ، والثانية لفكرة المسرح داخل المسرح، مع فضح لعبة التنكر السلطوية، ثم مسرحية **الخرابة، والمفتاح**، للعراقى يوسف العانى، الذى اهتم فى الأولى، بالشكل الملحمى، وفى الثانية لجأ إلى التراث الشعبى، ومسرحية **وطنى عكا** للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى، ومسرحية **الرجل ذو الصندل الكاوتش**، للجزائرى كاتب ياسين ومسرحية **لعبة الحب والثورة** لرياض عصمت. ومسرحية **ليلة مصرع جيفارا**، لميخائيل رومان، **وبلدى يا بلدى** للدكتور رشاد رشدى **وكيف تركت السيف، ومحاكمة الرجل الذى لم يحارب**، لممدوح عدوان، **والمهرج** لمحمد الماغوط، وهى مسرحية من الممكن اعتبارها مسرحية تحريضية، وملحمية فى آن واحد، وهذا يدعونا للقول بأن هذه التقسيمات قد تكون تعسفية إلى حدٍّ ما، ولكن يبدو أننا نحتكم إلى الجانب الغالب على النص المسرحى ذاته، كذلك نجد أن مسرحية، مثل **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، من الممكن إدراجها تحت المسرح التحريضى

والمسرح الملحمى، والمسرح التسجيلى، كذلك مسرحية **الرهائن** للدكتور عبد العزيز حمودة، من الممكن إدراجها تحت المسرح الملحمى، لما فيها من وسائل كسر الإيهام، أيضا يمكن إدراجها تحت مسرح الإسقاط السياسى، تمامًا مثل مسرحية **الدراويش يبحثون عن الحقيقة**، لمصطفى الحلاج. ومسرحية **جحا فى الخطوط الأمامية**، لجلال خورى، ويمكننا أن نعدّد - مسرحيات مثل مسرحية **سندباد**، لشوقى خميس، ومسرحية **الشياطين فى القرية والصارخون فى الصحراء** لمحمد رشاد الحمزاوى التونسى، ومسرحية **ثورة صاحب الحمار وديوان الزنج**، للتونسى عز الدين المدنى، **وانتبهوا أيها السادة** لنبيل بدران، وغيرها، لكن هذه مجرد نماذج فقط.

ولكن السؤال المطروح الآن، برغم تأثر العديد من كتّاب المسرح العربى بالنهج البريختى فى مسألة التغريب، وكسر الإيهام، هل يصلح لنا فى عالمنا العربى، أن نهتم بمسرح بريخت هذا الاهتمام؟ - برغم طابعنا الخاص بنا - والذى يختلف، مهما كانت علاقات التشابه، عن طابع الشعب الألمانى، وظروفه الحضارية؟

لقد كسب بريخت احترام المنظرين والمثقفين، الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسى التعليمى، فى تنوير المشاهدين، ولكنه فشل فى أن يكسب جمهور العالم، الذى زعم أنه يكتب له، الطبقة العاملة والحزب والشرق حتى الكتاب العرب معظمهم لا يتحمس كثيرًا للمسرح الملحمى، ولقد ثار جدل كبير وطرحت آراء كثيرة حول المسرح

الملحمى، وأهمية وجوده والتأثّر به فى الوطن العربى، فها هو نعمان عاشور يقول: إن مرحلة بريخت قد انتهت، ولا يستطيع أحد أن يسير على منوالها. إن مسرح بريخت مرتبط ببريخت نفسه وبريخت لن يتكرر وبرغم المبالغة الظاهرة فى هذا الرأى، لأن التأثر بمسرح بريخت التعليمى، ما زال حتى اليوم يمارس، برغم موت بريخت وبرغم أن نعمان عاشور طرح هذا الرأى فى عام ١٩٦٨، إن حاجة الأمة العربية للمسرح التعليمى، حاجة ملحة، وذلك لأن نسبة الأمية كبيرة فى وطننا العربى من ناحية، والظروف الحضارية التى تمرّ بها الأمة العربية من ناحية أخرى، تحتم ضرورة وجود المسرح التعليمى الخاص بنا، أو على الأقل تنبيه المشاهد إلى قضاياه التى تعنيه بأى وسيلة من وسائل كسر الإيهام البريختية.

أما الفريد فرج، فيأخذ موقفًا وسطًا من حيث التأثر الكامل بمنهج المسرح البريختى حيث يقول: إنه من المستحيل التأثر ببريخت، تأثرًا كاملًا ويشاركه الرأى محمود دياب حيث يقول:

«ففن بريخت إنما هو نتاج تاريخ ثقافى عريق للشعب الألمانى، ومذهب بريخت فى المسرح قد يتفق وذوق الشعب الألمانى وثقافته، إلّا أنه ليس بالضرورة يصلح أساسًا لما يقدم للشعب المصرى، إن علينا نحن كتّاب المسرح أن نبحث عن مسرح خاص بنا، ينبع من بيئتنا ويستهدف بصفة أساسية شعبنا يأخذ من وجدان هذا الشعب ويعطيه».

وعليه يمكن القول: إن نقل مسرح بريخت من بيئته قد يضرّ أكثر مما ينفع، فقط يمكن أن نتأثر به من الناحية التعليمية، وإن كان ليس كل جمهور مسرحنا العربى، جمهورا من العمال، بالإضافة إلى عدم وصولنا إلى المستوى التكنولوجى، الذى يتطلبه مسرح بيسكاتور، والمسرح البريختى، كذلك عدم رغبة الحكومات العربية، فى بعض الأحيان فى مناقشة قضاياها على المسرح. ويشير بريخت إلى ذلك فيقول:

«كذلك، يرتبط المسرح الملحمى المعاصر بميول معينة، فهو لا يمكن بأى حال، أن يقام فى أى مكان، فإن أغلب الدول الكبيرة لا ترغب فى مناقشة مشاكلها على المسرح. فمسارح لندن وطوكيو، وروما تقام لأغراض مختلفة تمامًا. ولقد كانت الظروف مناسبة لإقامة مسرح ملحمى تعليمى فى أماكن قليلة فقط، ولفترات قصيرة، فلقد حرمت الفاشية تطور هذا النوع من المسرح فى برلين بكل عنف. إن إقامة مسرح ملحمى تتطلب مستوى معينا من التقدم التكنولوجى كما تتطلب وجود حركات جوهرية فى الحياة الاجتماعية يهمّها البحث عن حلول لمشاكل الحياة عن طريق المناقشة الحرة. كما يهمها أيضًا حماية هذه الأهداف من أية ميول مضادة».

ولا شك أن بريخت أمين مع مسرحه، ومع نفسه إلى حدٍّ كبير، فعندما يرى أن مسرحه الملحمى، لا يصلح لأى مكان، إنما فى الوقت ذاته، يدين النظم الرأسمالية والفاشية التى يرهبها أن تناقش

قضاياها على المسرح، أو بطريقة أخرى، ترفض أن تتعلم شعوبها، ومن ثم تثور وتطلب التغيير ونظن، أن بعض الحكومات العربية ، بحكمها البوليسي، وبرقابتها الصارمة، ترفض أيضًا، أن تطرح قضايا الجماهير العربية على خشبات مسارحها؛ لأن معظم هذه الحكومات تخاف على هيبة نظمها، بالإضافة إلى ارتباطها خارجيا، باستراتيجية تابعة لدول عظمى، ومن ثم تخشى غضبها، وثورة الجماهير، والمطالبة بالتغيير، وفى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، بدأ النقاد وفنانو المسرح، يطرحون تعبير المسرح التسجيلى، أو الوثائقى، بعد أن تم عرض المسرحية الشاملة، الوثائقية الغول. والتى ألفها بيتر فايس، وأخرجها فى مصر - مستخدمًا أسلوب السيرك، والكوميديا ديلارتى مع أساليب المسرح الشامل، من موسيقى وغناء ورقص ومايم - المخرج المصرى أحمد زكى.

إن المسرح التسجيلى موجود الآن فى عالمنا العربى، ينهل فى كثير من الأحيان من الأسلوب الذى سار فيه بيتر فايس، ويأخذ موضوعه من واقع عربى، هذا الواقع، يتمثل فى مأساة فلسطين والمشكلة العربية عامة، ومشكلة التحرر الوطنى، وعديد من المشاكل، التى لها تأثير واضح، ومباشر فى الواقع العربى، ولكن يجب أن نفرق تماما، بين المسرح الذى يستخدم وسائل المسرح التسجيلى كما كتبه بيتر فايس، والذى يعتمد على عناصر المسرح الشامل، وبين المسرح

الذى يكتب فى مناسبة تاريخية، أو حادثة، كتسجيل لكل منهما؛ لأن المقصود بالمسرح التسجيلى فى رأينا، هو طرح حقيقة تاريخية، ثم تحميلها مفهوما سياسيا.

وثمة مسرحيات تسجيلية عربية مثل مسرحية **النار والزيتون**، لألفريد فرج، والتى تطرح أبعاد المأساة الفلسطينية، **وحفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، لسعد الله ونوس، والتى تأتى كاستجابة تسجيلية لنكسة يونيو ١٩٦٧، **واليهودى التائه** ليسرى الجندى، والتى تطرح بالوثائق والأرقام، تطور مأساة فلسطين، **وعراضة الخصوم**، لعلى عقله عرسان، كتحريض ضدّ معاهدة السلام، مستخدمًا أسلوب المسرح التسجيلى على منوال بيتر فايس، ومسرحية **الجندى المجهول**، لغسان مطر، والتى تشير إلى الانتكاسة العربية، من جراء حرب العرب مع اليهود فى يونيو ١٩٦٧.

ومما يلفت النظر هنا أن المسرح المغربى، شكل لنفسه تيارًا متميزًا، هو تيار المسرح التسجيلى، الذى ارتبط بالقضية الفلسطينية ارتباطًا عضويا، ومن المسرحيات التى اتخذت لنفسها هذا البعد التسجيلى، واستندت إلى الوعى بالقضية الفلسطينية هى **موال البنادق**، كما يرى عبد الرحمن زيدان، حيث يقول:

«أذكر مسرحية **موال البنادق**، وهى تركيب شعرى يمزج بين التاريخ والوثائق التى استند إليها عبد الكريم برشيد عندما أخرج هذا العمل ليدافع به عن الأرض وقضية الإنسان الذى يواجه

التحديات الداخلية والخارجية فى بلده، وفى المنفى. وهناك مسرحية **حزيران شهادة ميلاد** لأحمد العراقى، وهى مسرحية تسجيلية يمتزج فيها النقد اللاذع لوسائل الإعلام المرتبطة ببعض الأنظمة العربية الرجعية التى نفخت فى الواقع «الهش» بحقائق مزورة من أجل تعمية الجماهير العربية ومغالطتها».

ويمكن أن نضيف إلى تيار المسرح الوثائقى بالمغرب، مسرحية **وثائق من القرن العشرين**، لمؤلفها محمد إبراهيم بوعلو، وقد تأثر فيها كمسرحية تعليمية، ببريخت، وبيترفايس. والمسرحية تعرض لمأساة بعض الشعوب فى عالمنا المعاصر، وتعرض الوثيقة الأولى للشعب الفلسطينى ما تعرض له من طرد جماعى، وتحويلهم إلى لاجئين، وهذا ما يعنينا كعرب، أما الوثيقة الثانية، فتعرض لمأساة الحدود فى الدول الأفريقية، والثالثة تعرض لمأساة دول أمريكا اللاتينية، أما الرابعة والأخيرة، فتعرض لمأساة شعب فيتنام.

ثم تأتى مسرحيات، النوع الثانى، وإن كانت انعكاسًا لحدث تاريخى وقتى، ولكنها لم تلتزم بأسلوب مسرح بيترفايس التسجيلى، إنها تسجيل، للحظة، أو حدث تاريخى، مثل مسرحية **رأس العش**، لسعد الدين وهبة، **ونداء الأرض**، بمناسبة يوم الأرض الفلسطينى فى ٣٠ مارس من كل عام، لعدنان أبو شرخ، ومسرحية **دير ياسين** ، لعدنان مردم بك، وهى تسجيل لحادث مذبحة دير ياسين، وترد فيها أسماء الشهداء وتواريخ استشهادهم وموقف القوات العربية، فى

عين كارم، والتى رفضت كما يطرح المؤلف، الاستجابة لنجدة قرية دير ياسين، قبل المذبحة بيوم واحد، ورفضت الحامية العربية إمدادهم بالرجال والسلاح.

ثم مسرحيات كتبت بمناسبة رحيل عبد الناصر مثل **ياسين ولدى** والتى مثلتها فرقة فايز حلاوة بمصر، ومسرحية **٢١ سبتمبر** لميخائيل رومان ومسرحية **حجة الوداع** لظافر الصابونى.

ثم مسرحيات مباشرة لتسجيل حدث العبور فى أكتوبر ١٩٧٣، مثل **العبور** لفؤاد دوارة، **وحدث فى أكتوبر** لإسماعيل العادلى، **ومن وحى أكتوبر** لفتحى فضل **والناصر صلاح الدين** لمحمد محمود شعبان، بالإضافة إلى أعمال شعرية مثل عرض **هنا القاهرة**، معتمدًا على أشعار عبد العزيز عبد الظاهر وإخراج عبد الرحمن الشافعى، والعرض المسرحى **فى حب مصر**، أشعار سمير عبد الباقى، وإخراج سامى صلاح، وإن كان ينطبق عليها سمة الأعمال السريعة التى تكتب لمناسبة بعينها، فهى أعمال لتسجيل حدث، لكنها ليست أعمالاً مسرحية تسجيلية. وقدمت فرقة الباسم المغربية مسرحية **الكبيرة** بمعنى الحرب، كما يراها المواطن المغربى. ومسرحية **الزحف المقدس**، لأبى عمر المرينى، ومسرحية **حكاية الرجل البسيط فى الحرب والسلم**، لكويندى سالم، ومسرحية **نيرون السفير المتجول**، لمحمد مكين.

ثم تأتى فى النهاية مسرحيات كتسجيل لأحداث متفرقة، مثل

مسرحية البلدوزر لمعين بسيسو، كتسجيل لحادث المسيرة الليبية إلى مصر، وإن أطلقنا عليها اسم مسرحية تجاوزًا لأنها مجرد رصد لعناوين الصحف الليبية اليومية التى تابعت المسيرة. ثم مسرحية أو حوارية المهدى ولدى، لليبى صالح القمودى ويتناول فيها لأوّل مرة على الصعيد العربى قضية المهدى بن بركة الزعيم المغربى الذى قتله التسلط فى باريس ومثل به وأحرقت جثته وذُرّ رمادها.

ولأن هذه المسرحيات (النوع الثانى) لم تكتب على نفس المنهج الذى ابتدعه بيتر فايس، ولأنها لم تحمل الحدث التاريخى دلالة سياسية مباشرة، ولم تستعن بوسائل المسرح التسجيلى.

وليس معنى هذا أننا نفترض قوالب جامدة، فمن الممكن أن تكون المسرحية الواحدة، تسجيلية وملحمية فى آن واحد. أو تسجيلية وتحريضية فى نفس الوقت. وعليه فإن هذه مجرد تقسيمات قد تكون تعسفية أحيانًا، لكنها فقط لتسهيل مهمة الدراسة.

ومن الظواهر اللافتة للنظر، أن مسألة العودة إلى التاريخ العربى، والرجوع إلى أحداثه وأبطاله، تشكل أحد الخطوط الرئيسية فى ملامح أدب ما بعد النكسة فى يونيو ١٩٦٧، وحتى أواخر السبعينيات. وقد اعتمد معظم كتّاب مسرح الإسقاط السياسى، على الابعاد التاريخى معتمدين على حوادث التاريخ العربى، الذى أعاد الكاتب بناء أحداثه وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الاسقاط على حاضر الأمة العربية، وواقعها المعاش، أو إعادة تفسير

الأساطير تفسيرًا معاصرًا، أو استخدام الحدوتة الشعبية برؤية معاصرة.

ولقد انقسم الكتاب الذين يعتمدون على التاريخ إلى فريقين أساسيين عند تحليل أعمالها المسرحية. ففريق لجأ إلى توجيه اللوم إلى الأنظمة العربية الحاكمة واعتبر أنها المسئولة عما يحدث للأمة من انتكاسات. وفريق صبّ جام غضبه على الشعب وأدانه واعتبره نتيجة لتكاسله وتأخره هو المسئول عما يحدث فى الأمة العربية من هزائم.

وكاتب مسرح الإسقاط السياسى عندما يعالج قضية اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، فإنما يلجأ إلى قناع من التاريخ، أو بلد بعيد، وهو فى مسرحه لا يهتم ببعث الماضى، ولا تمجيده، فكتب التاريخ أكثر صدقًا وأكثر دقة، لكنه يحاكم الماضى على ضوء المفهومات العربية المعاصرة، فيتهاوى الماضى العربى المجيد بين يدى هذه المفهومات، ولا يستردّ اعتباره إلّا حين ينتصب ليحاكم الحاضر، والكاتب المسرحى فى هذه الحالة، إنما يستند إلى التاريخ بحرية، ليعقد أحيانًا مقارنة بين الفترتين الحضاريتين، وأحيانا أخرى إلى مزج الحاضر بالماضى ، فيحدث التناقض بينهما، ومن ثم يعمل المتلقى على المقارنة بين الماضى والحاضر من خلال لحظات التداخل والافتراق، ويشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى هذا فيقول، حول موضوع توظيف التراث فى المسرح:

«إن العلاقة بين التجربة الواقعية، والتجربة التاريخية هى علاقة اتصال وانفصال، أو التقاء وافتراق، ويمكننا أن نحدد شكلين عامّين للمسرحية المرتبطة بالتراث.

أولهما: يتمثل فى ارتباط الكاتب بالتاريخ ، أى بالتجربة التاريخية، زمانًا ومكانا.

وثانيهما: يمزج فيه الكاتب مزجًا واضحًا، ومتعمدًا بين التاريخ والواقع، فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة....

فالوعى بالتراث، لا تصبح له فعالية حقيقية إلاّ إذا ارتبط بوعى مماثل للواقع؛ لأنه فى هذه الحالة وحدها، يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر.... وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضيًا منتهيا، فإن استعادتها يمكن أن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الحاضر الذى لم ينته بعد، ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخى موجهًا بما يتراءى له فيه من مغزى ينعكس على الحاضر ويضيئه».

ويمكن أن نعدّد على سبيل المثال العديد من المسرحيات ذات الإسقاط السياسى التى لجأت إلى الماضى لتناقش الحاضر، مثل مرحية، **باب الفتوح** لمحمود دياب، **وثورة الزنج** ، لمعين بسيسو، **ثأر الله** للشرقاوى، وبعض أعمال صلاح عبد الصبور، **والمسامير** **وياسلام سلم** لسعد وهبه، **والناس فى طيبة** ، للدكتور عبد العزيز حمودة، **وثورة صاحب الحمار** لعز الدين المدنى، وإن كان يمكن اعتبارها أيضًا، لجأت إلى الإطار الملحمى، **وانت اللى قتلت الوحش**

لعلى سالم، وست الملك للدكتور سمير سرحان. والمفتاح ليوسف العانى، ومغامرة رأس المملوك جابر، الفيل يا ملك الزمان، لسعد الله ونوس، والأخيار لمصطفى الفارس، والتيجانى زليلة، والسؤال لمحيى الدين حميد، الحداد يليق بأنتيجون لرياض عصمت. وعنترة ليسرى الجندى وغيرها وغيرها.

ويعتبر مسرح الإسقاط السياسى، من أرقى أنواع المسرح السياسى، لأنه بإبعاده الزمانى والمكانى، يضمن شيئين أساسيين، أولهما : الحرية التى تتيحها له فرصة الإبعاد، ومن ثم الهروب من الرقابة وثانيهما : عدم المباشرة السياسية. وسمه الفن الجيد دومًا، هى عدم المباشرة، ومن هنا يضمن كاتب مسرح الإسقاط السياسى، عدم الوقوع فى المرحلية، بمعنى أن المباشرة السياسية قد تسقطه فى كمين الكاتب المرحلى. وعندما تنحسر تلك الظروف المرحلية التى عبّر عنها الكاتب المسرحى بشكل مباشر قد يصبح عمله الفنى ذا قيمة وقتية: أو تاريخية، ويدلل على ذلك محيى الدين صبحى حيث يقول :

«إن أديب الأمة يتحرك ضمن الرؤية الجماعية والتراث المشترك لأبناء أمته، وعصره، أما أديب المرحلة، فهو الكاتب المحدد بالواقع القائم. وهذا يعنى أن أديب المرحلة يعبّر عن واقع أنجز أو ينجز لكنه واقع محدد عقلانى. قابل للتجاوز فور تحقيقه والانتهاء منه. أما أديب الأمة، فهو أديب الصيرورة الذى يعبّر عن ديالكتيك الواقع، أى

عن النسب والعلاقات الداخلية فيه، ضمن تطلعات الأمة إلى تجاوز واقعها نحو تحقيق ذاتها وتقرير مصيرها».

فالمسرح السياسى المباشر، قد يسهم فى توجيه الرأى العام، باتجاه معيّن فى فترة محددة، ولكنه يسهم فى ترسيخ قيم فى تفكير وسلوك الإنسان بشكل ثابت وأصيل، لأن القيم التى يثيرها ويحرض عليها المسرح السياسى المباشر، تكون ذات تأثير وقتى، قد تزول بزوال السبب. وهذا فى حدّ ذاته ليس عيبًا، فقد أدّى الفن إحدى وظائفه، ولكن الذى نعوّل عليه أن تبقى القيمة مطلقة وخالدة. فالعناية بالخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية للأحداث من الأمور الضرورية، لكن تبقى طريقة صياغتها فى مسرح سياسى بطريقة غير مباشرة. ولا أظن أن العمل الفنى يمكن أن يخدم العقيدة السياسية حتى لو كانت عقيدة المؤلف نفسه. لكنه يضعف عندما ينحاز إليها بأى ثمن، لسبب بسيط هو أنه ليس هناك نظرية سياسية. لكن لا شك فى أن لعقيدة المؤلف عاملاً هامًّا من عوامل العمل الفنى، وعليه إذا أراد المؤلف المسرحى أن يصوغ عملاً فنيًّا فعليه أن يخضع لملاحظة العالم ملاحظة موضوعية بدلاً من أن يخضع لآرائه أو حتى آماله. هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية، فلابدّ للكاتب الذى يريد أن يعبر عن آرائه أن يمتلك تلك الأدوات التى تعينه على الكتابة، حتى يخرج ما كتبه فنًّا مسرحيًّا أكثر من كونه مقالاً سياسيا هجائيا. فالمعنى الاجتماعى أو السياسى لا يأتى من

خارج العملية الفنية ذاتها وليس مفروضًا على الفن من خارجه يأتى إليه من نظرية اجتماعية أو سياسية مثلاً ليصبح هو المضمون فى العمل الفني، وبهذا الشكل إذا حدث يصبح (الفن) فى العمل الفنى مدركًا نظريًّا سابقًا على العمل الفنى ذاته، وهذا خطأ كبير يقع فيه التفكير المسرحى الحديث. ويمكن التدليل على ذلك بالعديد من المسرحيات - تجاوزًا - التى كتبها منظرو الحركات السياسية فى العالم العربى فخرجت كتاباتهم ساذجة فنيًّا، أقرب إلى المقال السياسى منها إلى المسرح السياسى، فالعلاقة بين عالم الواقع، وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال. والمتفرج يتقبل هذه النقطة، بل إنه يجد نفسه منغمسًا فى عمليتها، لأن عالمه الواقعى هو فى حدّ ذاته عالم الاحتمالات.

وعليه يمكن القول إن عالم الواقع مختلف تمامًا عن عالم المسرح. ونحن كمشاهدين لعالم المسرح قد نتحفظ على مسرح الشعارات البراقة، التى تسهم فى التهويش والتشويش وتعتمد على الكلمة الصارخة، لأن هذا فى حدّ ذاته، إلى جانب كونه ضدّ العملية الفنية، فإنه قد يفرغ الناس من قدراتهم على التمييز والمحاكمة والاستيعاب، وليس معنى هذا أن هذا الرأى ينطبق على مسرح التحريض والإثارة، أو المسرح الملحمى أو التسجيلى، لكن فقط ينطبق على تلك المنشورات السياسية والتى يطلق عليها أصحابها

– تجاوزًا – اسم مسرح سياسى. فالفكرة والواقع المادى فى تفاعل دائم، وأن الفكرة تشكل الواقع، بقدر ما يشكل الواقع الفكرة. فالعمل الفنى ليس خادمًا للواقع بل رائده وأستاذه. ولقد عرفنا أن خاصية الأعمال الفنية الكبرى، هى إثارة القلق لدى المشاهد، وبالتالى مساعدته على الوعى بالواقع، والعمل على تغييره، وإذا كان لا يثير التمرد أو يهدئ الدفعات العنيفة، فهو يعمل فى اتجاه الرغبة فى التحول، تحول وجود أصبح من الصعب احتماله، وذلك بفضح متناقضات الواقع، سواء أكان سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا، عن طريق الإسقاط التاريخى، من ناحية العرض المسرحى أو الإسقاط، لدى المتفرج ذاته، فيدرك، ويتعلم إلى جانب ما طرحه العرض من متعة فنية، فالمسرح يستطيع أن يرفع الإنسان من التمزق والتشتت، إلى الوحدة والتكامل، أى يمكّن الإنسان من إدراك الواقع، وهو لا يساعده على تحمله فحسب، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية، وأكثر جدارة بالإنسان. والآن يحق لنا أن نتساءل: ما هو دور المسرح العربى بعد نكسة يونيو ١٩٦٧؟ فمن المعروف أن الشعر والمقال مثلًا يملكان خاصية الاستجابة السريعة أو الفورية. أما المسرح كفن مركب فإنه يحتاج إلى فترة زمنية أطول كى يعبر عن الحدث بالعمق الذى يستحقه. إن هزيمة ١٩٦٧ قد أذهلت الجميع وكانت هزيمة نظم ومؤسسات وأبنية وأفكار، فكانت هزيمة على جيمع المستويات. وبالنسبة للمسرح فقد كانت مسرحية

المسامير هى الاستجابة الوحيدة المباشرة، برغم ما يؤخذ على بنائها وفنيتها، لكن يكفيها شرف المقصد ومبادرة التعبير. ولقد اتخذ المسرح بعد ١٩٦٧ مظهرين أساسيين، أولهما: ازدهار المسرح التجارى والابتعاد فى كل ما يقدمه عن الواقع بما فيه ومن فيه، وقدم صورة خادعة للذات العربية. أما ثانيهما: فيتمثل فيما ساد من تناقضات داخلية مريرة، أدت إلى تمزق الكتاب والمسرحيين والدفع بهم إلى: إما قبول الأمر الواقع - يأسًا من إصلاحه، ثم محاولة تبريره هربًا من الشعور بالذنب، أو الاستفادة منه والعمل على تثبيته بحثًا عن الأمان الشخصى، أو الانصراف عن الواقع وقضاياه الهامة إلى غيبيات مهوشة عدمية، وبقى البعض يحاولون الوصول بشكل جاد إلى الواقع، وإدراكهم الأسباب الحقيقية لما كان سببًا فى الهزيمة، وطرحهم تصورهم للوسائل التى من شأنها أن تساعد على تجاوز ما حدث. غير أن الرقابة فى المسرح حالت دون وصول معظم أعمالهم وألجأتهم لألوان من التحايل جعلتهم يتعثرون بين التخفّى والمكاشفة، بين ما يستطيعون قوله، وما يريدون قوله. ومن هذه المسرحيات ما اندفع لمناقشة قضية الهزيمة، وعلاقة الشعب بالسلطة أو طرح قضايا الواقع الذى فجرته الهزيمة، وقد ذكرنا من قبل أن موقف الكتاب بعد النكسة قد انقسم إلى موقفين، من ناحية إدانة الشعب أو السلطة، وبين هذين الموقفين تنحصر، معظم الأعمال المسرحية العربية، حتى عبور أكتوبر فى ١٩٧٣، حينما كان الحديث

عن النكسة، قد خفت تمامًا أو يكاد أن يصمت، حيث ازدهر المسرح التجارى الذى يعتمد على النجم، وزاد الاهتمام باستخدام الجنس فى العروض المسرحية الاستهلاكية.

وقد تفشت عدوى مسرح القطاع الخاص فى مصر، من حيث اهتمامه بالجنس أو النجم، إلى مسرح الدولة، فاهتم مسرح الدولة بالمسرحيات الممصرة، والمترجمات، أو اللجوء إلى التجريب، فبدت هذه الاعمال أشبه بالألغاز التى تطلب من المشاهد أو القارئ الحل، وكان هذا النوع من المسرحيات، يبدو فى كثير من الأحيان وكأن الغرض منه هو الهروب من الدلالة، الهروب من الالتزام بفكرة، لا إعطاء دلالة يتعذر توصيلها بغير هذا الأسلوب.

أما فى المسرح المغربى، فقد عبر المسرحيون الهواة الذين يؤكدون انتماءهم التاريخى ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية، وبعروبة المعركة عن رغبتهم فى طرح أشكال مسرحية جديدة تبلورت فى الاتجاه الاحتفالى وفى نتاج عبد الكريم برشيد وأحمد العراقى، ومحمد مكين، نتاج يبحث عن الديمقراطية التى باتت مطلبًا عامًّا فى كل الأقطار العربية خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ويمكن أن نطرح نماذج لبعض مسرحياتهم، مثل **عطيل الخيل والبارود**، **وفاوست والأميرة الصلعاء**، **وحكاية العربة**، **وعرس الأطلس** لعبد الكريم برشيد، بالإضافة إلى النص التسجيلى **موال البنادق**، ثم نأتى لأعمال أحمد العراقى، ومن أشهرها **حزيران شهادة ميلاد**،

ومسرحية القنطرة، لمحمد العربى الخطابى، ومسرحية الشهيد لأحمد الطيب العلج. بالإضافة إلى محاولات الطيب الصديقى مثل معركة وادى المخازن، ومسرحية معارك الملوك الثلاثة، ومقامات بديع الزمان الهمذانى، ولسنا فى مجال الحصر، بل هذه مجرد أمثلة، وهذا لا يعنى أن ثمة مسرحيات عربية مغربية أخرى، سقطت فى فكرة الانبهار بالحرب، فجاءت كأعمال ساذجة لا ترقىَ إلى مستوى النقد.

وبرغم أن مسرح ما بعد النكسة قد غلبت عليه سمة حساب النفس، وتصحيح الأخطاء وتعذيب الذات العربية، إلاّ أنه قد واكب التطورات السياسية فيما بعد، وأعمال المقاومة الفلسطينية، حتى أطلق على مسرح هذه الفترة، مسرح الغضب، فليست قضية المسرح العربى الأساسية قضية فئة بعينها، أو طبقة واحدة، كما يرى سامى خشبة حيث يقول:

«إنها قضية الأمة العربية كلها؛ لأنها قضية الوجود القومى للعرب، أن يستمر هذا الوجود أو ينتشر على الأقل فى المنطقة الممتدة من النيل إلى الفرات، فى العراق والشام كله ومصر، والمغرب العربى، فالقوى التى نواجهها قوى عنصرية، تزعم أنها نالت من «الله» نفسه تكريمًا خاصًّا جعلها أفضل من غيرها من بنى الإنسان وأقربهم إلى قلبه وهذه القوى تحاول أن تستمد جذورها من تاريخ

منطقتنا ذاتها، ومن كل الأساطير الموروثة من حضارات ومن عصور بائدة».

وعلى ذلك، فلابد للمسرح من أن يتخطى مرحلة التجريب، والتشويش الذى وقع فيها بعد نكسة يونيو. حتى لا يلتقى فيه القدر الإغريقى بكوميديا الأخطاء، وحتى لا يختلط المسرح الملحمى، باللامعقول. فلا زال البحث عن صيغة مميزة للمسرح العربى، هو الشغل الشاغل لمعظم المسرحيين العرب، حيث إن أغلبهم مازالوا يعتمدون على الاقتباس من الأساليب الغربية، سواء فى الكتابة أو طريقة العرض، فلقد تعرضت الأمة العربية إلى أشكال متعددة من الاستعمار، فكان أن تعرضت معالمها الحضارية للتشويه والمسخ، ثم كان بعد ذلك أن حققت استقلالها السياسى، ولكن ثقافتها بقيت مستعمرة، وإذا كانت أمتنا العربية، قد نجحت فى تعريب الكثير من العلوم، فإنه من الأهمية القصوى، أن تعمل على تعريب آدابها وفنونها، والمسرح من بين هذه الآداب والفنون، فنحن ندرك، مأساة اللغة العربية، فى المغرب العربى، حيث مازالت الفرنسية لغة مسيطرة، وحيث أصبحت لغة الحياة والتعليم والفكر والإدارة، بالإضافة إلى حالة الحصار والمضايقة التى يعيشها كتّاب المسرح الجاد، من قبل أجهزة الرقابة فى الداخل، فى الوطن العربى، والذين يرغبون فى التعبير، عن حضورهم فى معركة الأمة العربية، ولكنهم لا يستطيعون تجاوز الإطار الإقليمى أو الجغرافى نظرًا

للصعوبات والعراقيل، فأصبحت المسارح، الرسمية التابعة للدولة مرتبطة ارتباطًا كبيراً بسياسة الحكومات فى تلك الدول، وأحيانًا بوقًا للتبشير بالسياسة الرسمية. وعلى ذلك يمكن القول: إن من يدعى أن أزمة المسرح العربى أزمة نصّ مسرحى قول مغلوط، فالعالم العربى مسرحيًّا، لا يعانى أزمة فكر بقدر ما يعانى أزمة حرية فأزمة النص المسرحى ليست منفصلة عن أزمة الحرية، سواء من قبل الدولة، أو من قبل المثقفين أنفسهم، وإن عدم وضوح الرؤية لدى الكاتب، ناتج عن عدم نضوج الفكر المحيط به، وفرق كبير بين المسئولية والعجز، والفرد فى مجتمعنا كان عاجزًا لأن أجهزة السلطة كانت تقهره، ولم تكن تبنيه، مما أعاق الكاتب المسرحى عن التعبير عن قضايا واقعه.

فبقدر ما تكون الكلمة فى الحلم طريقًا إلى الحرية، نجدها فى الواقع طريقًا إلى السجن، كما يقول محمد الماغوط. ولأنها دائمًا كانت إحدى أبرز ضحايا الاضطرابات السياسية فى الوطن العربى، فالأديب والكاتب المسرحى يعيش الغربة داخل وخارج وطنه، بسبب الانتهاكات العديدة لمواطنته ووجوده وإنسانيته، فالمعركة التى يمارسها الكاتب العربى، ليست فقط معركة داخلية مع أجهزة السلطة، بل هى أيضًا معركة خارجية، ويؤكد محمد الجزائرى هذا، فيقول:

«إن المعركة ذات طبيعة ازدواجية، فهى معركة مواجهة من

الخارج، وهى من ناحية أخرى معركة مواجهة من الداخل، فالمعركة ليست مع الصهيونية وحدها، ولا مع الاستعمار وحده، بل هى أيضًا معركة ضارية ضدّ كل أجهزة الحكم اليمينية والعميلة والخاضعة مباشرة للاستعمار.. كل الأجهزة الفكرية والسياسية والاقتصادية، التى تخدم بالتبعية - المصالح الإمبريالية فى البلدان العربية».

والقضية المطروحة أمام المسرح السياسى العربى، أنه يحارب فى أكثر من جبهة، حرب داخلية ضدّ القهر وطلبًا للحرية أو الديمقراطية، وحرب خارجية ضدّ العنصرية التى تهدف إلى قهر الشعب العربى وسلبه حريته وإمكانية التصرف وفق ما يريد. ولكن الدكتور سمير سرحان يرى رأيًا آخر، فيقول:

«بعد عودة الحريات وقيام دولة المؤسسات، ثم بعد انتصارنا الرائع فى أكتوبر، بدأ الأدب المصرى يفقد الأرضية السهلة التى كان يقف عليها، وبدأ يجد نفسه فى حيرة، مصدرها افتقاره إلى الموضوع بعد أن زالت أسباب المعارضة، وبعد أن أصبح الرمز والإيحاء والإسقاط وسائل فنية لا لزوم لها. وكان من نتيجة هذه الحيرة، أن الأديب المصرى الآن يصبح كاتبًا «تاريخيا» يتحدث عن الماضى أو لا يكتب على الإطلاق».

وندهش لهذا الرأى، عندما ندرك أن الرقابة قد منعت أكثر من مائة مسرحية فى مدة قصيرة لعدد كبير من الكتاب فى مصر وحدها، فمعنى هذا أنه لا أحد يتكلم، لأن فهم أجهزة الدولة للمسرح فهم

خاطئ لأن المسرح فنّ شديد الديمقراطية شديد التأثير، على الرغم من أنه ليست هناك مسرحية أسقطت نظامًا.. غير أن هناك توجسًا دائمًا من أجهزة الدولة تجاه المسرح.

وطالما أن المسرح لا يعكس فقط صورة المجتمع ولكن يمكن أن يكون له تأثير ثورى وقوى على هذا المجتمع، ويعمل أحيانًا من منطلق الرغبة فى التغيير، كان هناك دائمًا ثواب للفنانين المسايرين للوضع القائم وعقاب لمن يعترضون عليه، وهذا ما حدث فى معظم بلدان الوطن العربى، إذ أنه، لعدم الحرية الكاملة للتعبير نظرًا لوجود الرقابة الصارمة من السلطة فقد منعت أيضًا الرقابة فى سوريا مسرحية **المهرج** لمحمد الماغوط، **وحفلة سمر، رأس المملوك جابر** لسعد الله ونوس، لمدة عام كامل، ومنعتا تمامًا مسرحية **رسول من قرية تميرة** بعد حرب أكتوبر، لمحمود دياب، والجميع يعلم ما حدث **لباب الفتوح**، ومسرحية **الأستاذ** لسعد وهبة، إذ بدأت المصادرة والمنع، ومنعت أسماء معينة من الكتابة للمسرح، وقد أثر كل هذا فى مسرح السبعينيات.

إن الرقابة، قد تشكل حائلًا كبيرًا دون تطور المسرح، فى الأقطار العربية، خاصة وأن المقاييس الإعلامية المحددة التى تقيس بها الموضوعات الصحفية، أو نشرات الأخبار، لا يجوز تطبيقها على النص المسرحى، ولجنة الرقابة يجب أن تكون من المهتمين بالمسرح، ولأن الرقابة لا تشتدّ فى بلد ما إلّا حينما يشعر الوضع القائم بأنه فى

خطر أو فى وضع مهتز، والرغبة المكبوتة للتعبير فى المسرح، تنفجر إذا حدثت الرقابة فواقع المسرح فى الكويت مثلاً يعانى من أخطاء كبيرة وتمرّد كبير، فالمسرح تابع لإدارة مؤسسات النفع العام، مما يقيد المسرح ولا يعطيه الحرية فى الحركة، وعن المسرح فى الجزائر قال الفنان مخلوف بوكروح: إن المسرح فى بلاده، لا وجود له، بل لقد أغلقوا أبواب معهد الفنون المسرحية، وأبقوا على شعبة الرقص وحدها، وانهار المسرح تمامًا، أما عن المسرح التونسى، يقول المنصف السويسى، إن المسارح والمؤسسات الرسمية فى تونس أفلست فكل رجال المسرح الذين أنشئوا هذه المؤسسات تركوها وأصبحت مؤسسات جامدة لا تتحرك، ولا تمتلك سوى اللافتة، وكذلك المسرح فى الأردن يغرق ويغرق كما يرى محمود الزيودى، كما أن المسرح فى البحرين يتنفس تحت الماء، كما يرى الدكتور محمد الخزاعى، وعن المسرح فى المغرب، فيكفى أن الفنان الكبير الطيب الصديقى قد عبر عن واقع المسرح فى بلاده بأنه قد ترك الإخراج المسرحى، وأنه بعيد عن المسرح منذ مدة طويلة.

إن هذه الآراء السابقة، للمسرحيين العرب، تدلّ على سمتين أساسيتين، أولها: انعدام حرية التعبير تمامًا فى معظم بلدان الوطن العربى، وثانيها: هو الردّ على ماقاله الدكتور سمير سرحان، من وجود الحرية منذ برهة، لأن المثقفين المسرحيين الذين يمكن أن نطلق عليهم، متحررين، ومواطنين يحبّون بلادهم، إنما يعبّرون دائمًا عن

رفضهم النبيل لأى نظام يجعل الثقافة خاضعة لرقابة وضبط السلطات البوليسية، ومن هنا كان تعثّر المسرح فى الوطن العربى، بالإضافة إلى أهمية وجود المسرح السياسى إذا أتيح فى يوم من الأيام، وفى نفس الوقت تبرز أهمية مسرح الإسقاط السياسى، فى وطننا العربى، محاولة من الكتاب الجادين للتعبير عن أحلام أمتهم، ومحاولة منهم للتغيير نحو الأفضل، ونظن أن هذه هى أهم أهداف المسرح السياسى، مهما تعددت أشكاله، فالشكل مشكلة فنية، تتجدد مع كل عرض مسرحى، وتتطلب حلّها من جديد، انطلاقًا من موضوعها، والرؤية والمعالجة وليس مجرد قالب جاهز خاضع لقوانين مطلقة أو ثابتة، أو منقولة حرفيا من بريخت أو بيسكاتور أو بيترفايس أو من شكل الجريدة الحية، فظروفنا العربية، تفرض مسرحًا سياسيًا عربيا خاصًا بنا، نابعاً من تربتنا، معبرًا عن شعوبنا ونضالاتها وعذاباتها وصراعاتها، ومطامعها دون أن نأمل كثيرًا فى عون نتلقاه من أى نوع من المسارح الملتزمة بقضية مشابهة، إلّا فى الحدود التى تتماشى عندها حواف القضايا، فالنوع الأدبى يكتسب الوجود واللون والتميز من التربة الاجتماعية التى ينبت فيها، فللنظام الاجتماعى تأثير حاسم فى شكل الأدب وموضوعاته وتحديد حاسم لوضعه ومكانته بين أوجه النشاط الإنسانى، بالإضافة إلى أن كل عصر، يستطيع أن يخلق المسرح الذى يناسبه.

فهـرس

صفحة

رقم الإيداع		١٩٨٥ / ٥٠٦٢
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٤٤٧-٧	ISBN

١ / ٨٥ / ٤١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

